DIE
BAUKUNST IN SALZBURG
WÄHREND DES XVII. JAHRHUNDERTS.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (SEKTION I)

DER

K. B. LUDWIGS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

AGAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

VORGELEGT VON

ANTON ECKARDT

1. APRIL 1909.

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ

(HEITZ & MÜNDEL)

1910

Vorliegende Abhandlung erscheint, mit Tafeln versehn, als Heft 126 der «*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*» im Verlage von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) in Straßburg i. E.

Genehmigt auf Antrag der Herren:

Universitätsprofessor Dr. Berthold Riehl,
Universitätsprofessor Dr. Paul Wolters.

MEINEN LIEBEN ELTERN.

Inhalts-Uebersicht.

	Seite
Quellenverzeichnis	VII
Das Stadtbild von Salzburg	1
Die Bauperiode des Erzbischofs Wolf Dietrich (1587—1612)	10
Erzbischof Markus Sittikus (1612—1619) und Paris Lodron (1619—1653) — Santino Solari und die Dombauperiode	32
Erzbischof Guidobald von Thun (1654—1668) und Max Gandolph (1668—1687) — Antonio Daria, Gasparo Zugalli	69
Erzbischof Johann Ernst (1687—1709) — Fischer von Erlach und die Barockblüte	104

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548314_0073

Quellen-Verzeichnis.

Bühler, Adolf: Salzburg, seine Monumente und Fürsten. Salzburg 1873.

Dohme, Robert: Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1886.

Dückhers Chronik von Salzburg. 1866.

Gurlitt, Cornelius: Geschichte des Barockstiles. Stuttgart 1887—89.

Hoffmann, Richard: Altbayerische Klosterkirchen aus der Barock- und Rokokozeit. München 1903.

Hoffmann, Richard: Der Altarbau im Erzbistum München und Freising München 1905.

Hübner, Lorenz: Beschreibung der hochfürstlich erzbischöflichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg und ihrer Gegenden, verbunden mit ihrer ältesten Geschichte. Salzburg 1792.

Hübner, Lorenz: Beschreibung des Erzstiftes Salzburg. Salzburg 1796.

Ilg, Albert: Die Fischer von Erlach; I. Leben und Werke Johann Bernhard Fischers von Erlach des Vaters. Wien 1895.

Ilg, Albert: Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn Wien 1893.

Ilg, Albert und List: Bildhauerarbeit in Oesterreich-Ungarn. Wien 1896—98.

Das St. Johannspital zu Salzburg. Eine kurze Geschichte und Beschreibung seiner Gründung und Entwicklung. Salzburg 1895.

Koch-Sternfeld, Josef Ernst Ritter von: Salzburg und Berchtesgaden. Salzburg 1810.

Die Kunstdenkmale Bayerns, I. Oberbayern von Riehl und Bezold.

Kuhn, P. Albert O. S. B.: Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln und Waldshut 1891—1908.

Lambert, André und Ed. Stahl: Motive der deutschen Architektur des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts. 1890.

Mayr, K.-Deisinger: Wolf Dietrich von Raittenau, Erzbischof von Salzburg. München 1886.

Mayr, Josef: Die ehemalige Universität Salzburg. Salzburg 1859.

Mezger: Historia Salisburgensis. Salzburg 1892.

Mitteilungen der k. k. Centralkommission für Kunstdenkmäler. Wien 1857—1908.

Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde. Salzburg 1861—1908.

Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Wien 1886 ff. Bd. 6: Oberösterreich und Salzburg.

Pichl, Franz von: Kleine salzburgische Heimatskunde. Salzburg 1877.

Pichler, Georg Abdon: Kurze Geschichte des Salzburger Domes. Salzburg 1859.

Pichler, Georg Abdon: Salzburgs Landesgeschichte. Salzburg 1865.

Pichler, Georg Abdon: Hohensalzburgs Geschichte. Salzburg 1849.

Pillwein, Benedikt: Salzburger Künstlerlexicon. Salzburg 1821.

Pillwein, Benedikt: Das Herzogtum Salzburg. Linz 1874.

Pirckmayer, Friedrich: Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs. Salzburg 1903.

Riedel, Johann: Kurze Geschichte des Landes Salzburg. Salzburg 1869.

Rieder, Ignaz: Kurze Geschichte des Landes Salzburg. Salzburg 1905.

Riehl, Berthold: Deutsche und italienische Kunstcharaktere. Frankfurt 1893.

Ruthner, Anton von: Das Herzogtum Salzburg. Wien 1880.

Schallhammer, Anton Ritter von: Beschreibung der erzbischöflichen Domkirche zu Salzburg. Salzburg 1859.

Schallhammer, Anton Ritter von: Die kaiserlichen Lustschlösser Hellbrunn und Kleßheim. Salzburg 1856.

Schmidt, Otto: Die Veste Hohensalzburg. Wien 1896.

Spazenegger, Leopold: Das Rathaus in Salzburg. Salzburg 1872.

Springer, Anton: Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig 1904.

Steinhauser, Adolph Ritter von: Ueber Kirchen und Kirchenbau in Salzburg. Salzburg 1884.

Wallpach, Otto von: Kurze Baugeschichte der Kirchen und öffentlichen Kapellen der Stadt Salzburg. Salzburg 1882.

Zauner, Judas Thaddäus: Chronik von Salzburg 1796.

Zillner, F. V.: Geschichte der Stadt Salzburg. Salzburg 1885—91.

Zeitschriften: Blätter für Erziehung und Unterricht, Die Presse, Iuvavia, Neue Freie Presse, Neue Salzburger Zeitung, Notizenblatt der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, Salzach-Kreis-Blatt, Salzburger Amts- und Intelligenzblatt, Salzburger Chronik, Salzburger Constitutionelle Zeitung, Salzburger Intelligenzblatt, Salzburger Kirchenblatt, Salzburger Landeszeitung, Salzburger Post, Salzburger Zeitung, Sonntagsblatt, Wiener Abendpost.

Das Stadtbild von Salzburg.

Wenn man Salzburgs bekannte Schönheit und Eigenart richtig würdigen will, muß man vor allem dem Bilde, das die Stadt als solche bietet, seine Aufmerksamkeit widmen, man muß davon ausgehen, daß Städtebilder ihre Charakteristik dadurch erhalten, daß wechselvolle Jahrhunderte mit stets neuer individueller Kunstauffassung und Gestaltung ihr Eigenstes gegeben haben, um schließlich das Kunstwerk zu schaffen, das man bewundert. Die Zeit also ist es, die den Städtebildern ihren künstlerischen Gehalt gibt, selten ein einzelnes Künstlergenie, auch nicht eine einzelne Stilperiode. Die Stile müssen vielmehr zusammenwirken, das jeweils Folgende muß sich maßvoll dem Vorhergehenden anreihen, und nur der Blüteperiode einer Stadt bleibt es vorbehalten ihren Stil gewissermaßen als besondere Note, als tonangebenden Akzent des Ganzen überwiegen zu lassen. Ein einzelner Baustil allein würde Einseitigkeit oder Einförmigkeit im Bilde der Stadt erzeugen und seinen Wert bedeutend mindern; die Unterstützung des Hauptstiles durch andere Stile aber bringt ihn erst eigentlich zur Geltung und verschafft der Stadt ein malerisches Gepräge. Dadurch wird unbewußt als Resultat der besondere «Stil» der Stadt geschaffen.

Betrachten wir von diesem Standpunkte aus das Stadtbild von Salzburg, so erkennen wir als dominierenden Stil den des 17. und 18. Jahrhunderts, nämlich die Spätrenaissance und

hauptsächlich das Barock, auch einiges Rokoko. Der Barockstil ist der Ausdruck der Glanzzeit dieser alten Bischofsstadt. Erst in zweiter Linie, aber doch deutlich genug, um dem Bilde die notwendige Abwechslung zu geben, sind auch die Baustile des Mittelalters und die der neueren Zeit vertreten. Da zu den bedeutenden malerischen Qualitäten, die die Stadt auf diese Weise gewonnen hat, auch noch die hervorragenden Naturschönheiten und die mannigfachen Spuren einer reich bewegten Geschichte hinzutreten, bietet Salzburg eines der schönsten und fesselndsten Städtebilder der deutschen Lande und weit darüber hinaus.

Versetzen wir uns, soweit der Blick auf das Ganze in Betracht kommt, zur näheren Würdigung der Eigenschaften und Besonderheiten dieses Bildes auf einen der Aussichtspunkte des Mönchsberges, der hierzu wohl am geeignetsten ist.

Gleich einem aufgeschlagenen Buch liegt die Stadt vor uns, so daß wir deutlich das Wesentliche ihrer Geschichte ablesen können. Vor allem kommt uns dabei zum Bewußtsein, daß wir es mit einem Sitz fast eineinhalbtausend Jahre alter geistlicher Herrschaft zu tun haben. Denn im Verhältnis zu seiner geringen Größe — Salzburg hat heute nicht ganz 40 000 Einwohner — ist die Zahl der kirchlichen Bauten sehr groß: Wir zählen sieben Klöster und beinahe 40 Kirchen und Kapellen. Die Stadt mit ihrer geschützten Lage zwischen drei Bergen — Kapuzinerberg im Osten, Festungsberg im Süden, Mönchsberg im Westen — hat sich aus dem südlichen Winkel herausentwickelt und war von Mauern umgeben, geht aber erst in neuester Zeit, wo die Mauern niedergelegt sind, nach der nördlichen Ebene hinaus in die Breite, während sie sich früher hauptsächlich wegen des rings in der Ebene liegenden Sumpfes nicht entfalten konnte. Dieser wurde zum größten Teile erst im 18. Jahrhundert trocken gelegt.

Wir wenden hier unser Interesse nur der älteren Stadt zu. Diese ist durch die hübsch gewundene Salzach in eine süd-

liche und eine nördliche Hälfte geteilt; wir erkennen aber bei näherem Zusehen noch eine weitere Teilung der Stadt, nämlich die Trennung in das Gebiet der geistlichen Herrschaft und in das der bürgerlichen Stadt. In dem älteren Teile, südlich der Salzach, ist dieser Unterschied besonders deutlich. Am Mönchsberge entlang liegt, nur ganz vereinzelt von Privathäusern unterbrochen, der geistliche Sitz. Seine alteingesessene Macht ist in glänzender Weise schon äußerlich erkennbar, es ist eine umfangreiche Gruppe von Kirchen, Klosterbauten und Palästen, die Ihresgleichen sucht, frei und lichtvoll in der Anlage, breit, dominierend, mit weiten Plätzen und stillen Höfen, meist mit Denksäulen oder Brunnen geziert. Das Ganze von so überraschender Vornehmheit und mit seiner Fülle monumentaler Kirchen, die sich um den mächtigen Dom scharen, von so feierlicher Wirkung, daß sich dem Eindruck wohl niemand entziehen kann, besonders wenn von sämtlichen Glocken der Kirchen Festgeläute durch die Luft klingt. Man fasse dann die Gruppe von Türmen und Kuppeln mit ihrem Auf und Nieder der Linien, ihren zum Teil fantastischen Formen und ihrer überaus lebendigen Silhouette als Ganzes ins Auge, lasse den Blick beim Rhythmus der Domglocken mitschweifen Turm auf Turm ab, lasse ihn die Kuppeln umgleiten, an den Spitzen herumklettern und schließlich hinaufspringen zur Festung und darüber hinaus nach den Bergen und man wird zugeben, daß Salzburg in seiner baulichen Anlage Kunstwerte besitzt, die in deutschen Landen keinen Vergleich zu scheuen brauchen.

In solcher Geschlossenheit also präsentiert sich der geistliche Fürstensitz. Aber auch die bürgerliche Stadt tritt uns in vollständig geschlossenem Bilde entgegen, zu ihrem Nachteile, darf man sagen, denn es ergibt sich für sie daraus eine ziemliche Einseitigkeit. Von jenem vornehmen Viertel scharf und deutlich getrennt — die Scheidegrenze bildet die Linie durch die Kaigasse über den Mozart-, Residenz-, Ludwig Viktor-, Kollegien- und Sigmundplatz bis zum Bürgerspital — er-

scheint das Bürgerquartier von jenem auf die Seite geschoben; es ist in einem langgezogenen Bogen am Fluß entlang gelagert; förmlich zusammengepreßt schmiegt sich da Haus an Haus, Häuschen an Häuschen in seltener Enge. Schmal und dunkel gleich Schluchten schneiden die unregelmäßig geführten Gassen tief in die Häusermassen ein und drücken diesem Stadtteil durch den Mangel an Licht, Luft und Bodenfläche den Stempel der stiefmütterlichen Vernachlässigung gegenüber jenem auf. Diese zusammengequetschte bürgerliche Stadt erzählt uns von einer gewissen reservierten Haltung der Bürgerschaft gegenüber der Geistlichkeit, freilich auch davon, daß sie gegen die Macht der letzteren nicht aufkommen konnte und abhängig blieb.

Auch jenseits des Flusses ist, wenn man nur die ältere, sehr eng begrenzte Stadt ins Auge faßt, eine Gruppierung zu bemerken: Am nördlichen Fuße des Kapuzinerberges und am Flusse entlang das zusammengeschobene Bürgerquartier; es wird nach der Ebene hin begrenzt von den Bauten kirchlicher Macht, von St. Sebastian im Osten angefangen bis zum Schlosse Mirabell im Norden.

Zwei Faktoren also sind es, die die Entwicklung und freie Entfaltung der bürgerlichen Stadt unmöglich machten oder doch hemmten: Einmal die genannten Stadtmauern, die mit Rücksicht auf die Bodenbeschaffenheit der Gegend keine große Ausdehnung hatten und trotz der zweimaligen Verlegung nach außen für die wachsende Stadt zu eng wurden, und dann das Ueberwiegen des geistlichen Besitzes innerhalb der Mauern. Dazu kommt, daß in den früheren Jahrhunderten das Flußbett bedeutend breiter und unregelmäßiger war; denn breite Sandflächen, das Ueberschwemmungsgebiet, erstreckten sich den Fluß entlang da, wo im 19. Jahrhundert der Kai entstanden ist und vielfach die Ueberbauung ermöglicht hat. Das Bürgertum hatte also in Salzburg wie nirgends anderswo an Platzmangel zu leiden, und diesem Umstande ist es zuzuschreiben,

daß hier so sonderbare Straßenbilder zu finden sind, wie sie z. B. die Getreidegasse, die Judengasse, die Pfeifergasse u. a. bieten: Die Architektur der Häuser geht nach oben. Die außergewöhnliche Höhe vieler Gebäude muß den Ersatz für fehlende Bodenfläche bilden, und dadurch werden die zahlreichen vier- und fünfstöckigen Häuser erklärlich, die einer Stadt von der geringen Größe Salzburgs[1] sonst nicht eigen sind. Freilich wurden diese nicht schon ursprünglich so hoch errichtet; sie hatten die normale Höhe, wie sie ihrer Erbauungszeit entsprach. Aber dem wachsenden Bedürfnis Rechnung tragend setzte man nach und nach Stockwerke auf und verschaffte sich dadurch Wohnungen. Diese einzelnen Stockwerke hatten jedes seinen eigenen Besitzer und waren oft ganz abweichend von den darunter befindlichen Geschossen eingeteilt, wie sich heute noch erkennen läßt.

Die überwiegende Mehrzahl der alten Bürgerhäuser stammt aus dem Ende des 16. und dem 17. Jahrhundert, während ihre Ueberhöhung meist im 18. erfolgte. Vergleichen wir die Straßenbilder, die auf diese Weise entstanden sind, mit solchen gleicher Zeit in anderen Städten, so fällt der Vergleich, was Schönheit der Häuser betrifft, entschieden zu Ungunsten Salzburgs aus. Die meisten haben eintönige, ungegliederte Fassaden, an denen sich in langweiliger Gleichmäßigkeit Fenster an Fenster reiht, ohne jeden plastischen oder anderen Schmuck, ohne Gesims, ohne Architektur, ohne Erker, ohne Licht- und Schattenwechsel und ohne Zwischenraum. Manchmal sind diese Fassaden sehr schmal, so daß ein Haus oft zwischen die anderen förmlich hineingezwängt erscheint und von ihnen erdrückt zu werden droht, was diese Häuser, die dafür meist besonders hoch sind, immerhin interessant macht; alle aber haben sie oben einen geradlinigen horizontalen Abschluß und wirken kahl und nüchtern. Ein Dach ist von unten überhaupt

[1] Die Stadt zählte 1647 etwa 9000, 1787 etwa 16400 Einwohner.

nicht zu sehen, sie haben alle das beinahe flache Grabendach, mit Blech eingedeckt.

Wenn trotzdem nicht selten anheimelnde, ja sogar malerische Wirkungen im Straßenbilde entstehen, so müssen wir diese in der Hauptsache der Enge, Krümmung und unregelmäßigen Anlage der Straßen zuschreiben. Zu den interessantesten Straßen in dieser Beziehung gehören die Getreidegasse, die Pfeifergasse und die Linzergasse. Da wo die Häuser nicht zu gleichmäßiger Höhe emporgeführt sind, wo Krümmungen, Anbauten, Durchblicke oder Winkel vorhanden sind, finden sich gerade in Salzburg bemerkenswert reizvolle Architektursilhouetten, die mit zum Feinsten gehören, was uns alte Städte in dieser Hinsicht bieten. Der Festungsbau gehört hier nicht an letzter Stelle genannt.

Der Grund, warum die Häuser architektonischer Werte meistens entbehren, liegt wohl darin, daß man bei ihrer Erbauung die Enge der Gassen bedachte, bei der feine Gliederungen und dekorative Ausgestaltung viel zu wenig oder gar nicht zur Geltung gekommen wären. Lediglich das Portal, auf das der Herantretende am ehesten seine Aufmerksamkeit richten konnte, erfreute sich einer reicheren Behandlung, und es gibt glücklicherweise in Salzburg noch eine stattliche Zahl von sehr beachtenswerten Portalen, die der Stolz des Hauses gewesen sein mögen. In Betracht kommen fast ausschließlich Werke des 17. und 18. Jahrhunderts, an denen die Getreidegasse und die Sigismund Haffnergasse besonders reich sind.

Noch ein anderer Grund für die Einfachheit der Bürgerhäuser kann angenommen werden, der Mangel an Geldmitteln. Soweit die Häuser durch die Erzbischöfe erbaut wurden, ist er bei ihrer lebhaften öffentlichen Bautätigkeit verständlich, die Finanzkraft der Stadt und der Bürgerschaft aber war ohnehin durchschnittlich gering.

Mehr Freude als an der Straßenseite der Häuser kann man an ihren Höfen haben. In diesen ist noch manches wert-

volle Architekturbild erhalten, hier findet man lebensvolle Abwechslung, die man außen vergeblich sucht, hier sind, oft mit einfachen Mitteln, gemütliche, idyllische Winkel, malerische Partien hervorgezaubert. Besonders häufig treten dabei Laubgänge auf, meist einige übereinander, die entweder den ganzen Hof umziehen oder ihn teilweise schmücken, immer aber, namentlich im Verein mit anderen Ein- und Anbauten, mit ihrem lebendigen Licht- und Schattenwechsel dem Bilde bedeutende malerische Qualitäten verleihen. Häufig sind dabei die gedrungenen kleinen Säulchen, von denen die Arkadenbögen gestützt werden, aus Marmor.

Damit sind die hauptsächlichsten Eigenschaften der bürgerlichen Stadt Salzburg genannt; sie dürfen nicht wohl übergangen werden, obwohl es sich nicht um hervorragende Architektur handelt; denn der Charakter des Bürgerhauses ist sowohl für das Gesamtbild der Stadt wie auch für ihre Detailbeurteilung von Wichtigkeit. Gerade in Salzburg ermöglicht ein Blick auf die bürgerliche Stadt die sofortige kunstgeschichtliche Beurteilung des Gesamtbildes: Wir haben eine Stadt mit überwiegend italienischem Baucharakter vor uns. Lassen dies schon die meisten der zahlreichen Kirchen erkennen, die in ihrer Fassadenbildung, ihrer Turmbehandlung, ihren Kuppeln und flachen Giebeldächern unleugbar italienisch sind, so machen die öffentlichen Gebäude und die bis jetzt besprochenen Bürgerquartiere erst recht diesen Eindruck, denn man sieht fast nur flache Dächer, mit denen deutsche Bauweise sicher nichts zu tun hat, auch die genannten Lauben oder Arkadenbögen haben ihre Heimat im Süden, italienisch ist ferner die Kahlheit und das eintönige Grau der Häuser, ebenso das Fehlen der Giebel, der Ziegeldächer und Erker.

So bietet Salzburg manches echt welsche Bild. Und doch wird man dieses Urteil nicht ohne jede Einschränkung abgeben dürfen. Bei näherem Zusehen offenbart sich doch ein gut Teil deutsches Wesen in ihr. Da und dort findet sich der

den Deutschen eigene intime Charakter, die Gemütlichkeit des deutschen Bürgertums aufgeprägt und italienische Großzügigkeit ist im Grunde genommen nur einigen Monumentalbauten eigen. Völlig deutsch aber sind die Bürgerhäuser in ihrer Innenanlage.

Jedenfalls findet sich hier eine ganze Reihe Faktoren, durch die auch noch nach dem Eindringen der italienischen Bauweise das Deutschtum der Bürgerschaft Ausdruck findet. Während nämlich bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in Salzburg deutsch gebaut wurde, wie die Reste der aus gotischer Zeit stammenden Privathäuser und besonders die noch vorhandenen gotischen Kirchen, allen voran der imposante Chorbau der Franziskanerkirche beweisen, drang an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts die Kunst des Südens gleich einer Sturmflut in Salzburg ein, räumte mit dem größten Teil des Bestehenden auf und waltete fortan als Siegerin in außergewöhnlicher Fruchtbarkeit. Es ist bei solch einer gründlichen Umwälzung selbstverständlich, daß sich deutsche Art zunächst soviel wie gar nicht betätigen konnte, und darum sind uns schon die wenigen Spuren und Reste, die an sie erinnern, willkommen, und was während jener welschen Bauperiode deutsche Auffassung bekundet, das wird uns besonders wertvoll, wir schätzen es doppelt so hoch ein, wie wenn es im Geleise herkömmlicher deutscher Kunstart entstanden wäre, und schützen es mit erhöhter Sorgfalt. Verfolgen wir aber genau das Werden Salzburgs unter der Herrschaft der italienischen Kunst, so können wir mit freudiger Genugtuung die Tatsache feststellen, daß nach und nach der welschen Meister immer weniger werden, dagegen immer mehr tüchtige deutsche Künstler sich betätigen, die sich mehr und mehr von dem, was sie an italienischer Kunst gelernt haben, frei machen, und daß auf diese Weise ganz allmählich die Kunst wieder deutsch wird. Insbesondere das Kunsthandwerk ist bereits vor der Mitte des 18. Jahrhunderts wieder völlig deutsch und dabei zu einer staunenswerten Höhe gediehen.

Im Hinblick auf den eigenartigen, stark an den Süden gemahnenden Charakter, den das 17. Jahrhundert der Stadt aufgeprägt hat, werden wir gewahr, daß Salzburg dabei in zweifacher Hinsicht eine höchst interessante Sonderstellung unter den deutschen Städten einnimmt. Einmal, weil es von allen die italienischste ist, indem in keiner anderen so vieles so konsequent in italienischem Geiste erstanden ist wie hier; und zweitens, weil Salzburg der italienischen Renaissance, die im 16. Jahrhundert in einer geradezu taktischen Vorwärtsbewegung auf der ganzen Linie von Steiermark bis zum Rhein unaufhaltsam nach Norden vorrückte und bis an die Donau in allen Städten, die am Wege lagen, mehr oder weniger deutliche Spuren hinterließ, erst außerordentlich spät die Tore geöffnet hat.

Die Kenntnis von dieser neuen Kunstrichtung mußte zwar schon sehr früh in die Stadt dringen, weil Salzburg lebhafte Handelsbeziehungen mit Italien, speziell mit Venedig, unterhielt. Der vermittelnde Weg war die Tauernstraße, die eine unmittelbare Fühlung herstellte. Noch inniger war eine andere Verbindung Salzburgs mit Italien, die dieser Stadt gründlicher als allen anderen die Kenntnis der Renaissance vermitteln mußte: die Stellung Salzburgs als wichtigster Bischofssitz Süddeutschlands nötigte die Bischöfe und die höhere Geistlichkeit häufig, den Papst und somit Rom zu besuchen, wo die Renaissance mächtiger als irgendwo herrschte und wo der großartigste Renaissancetempel der Welt zu jener Zeit im Werden begriffen war. Man sollte also meinen, der Eindruck davon hätte auf die Geistlichkeit Salzburgs ein so starker sein müssen, daß sie es an der Spitze aller anderen deutschen Städte und früher als diese mit Renaissancebauten geschmückt wissen wollten. Dem war aber nicht so, im Gegenteil.

Um nur ein Beispiel anzuführen: in dem benachbarten München stand die Renaissance schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Blüte und 1583 wurde dort (unter Herzog

Wilhelm V.) bereits die St. Michaelskirche, einer der edelsten Renaissancebauten auf deutschem Boden, begonnen zu einer Zeit, wo in Salzburg noch niemand daran dachte im neuen Stil zu bauen. Hier wurde 1577 noch der vollständig gotische Umbau der Bürgerspitalkirche vollzogen. Hier bestand eben im Gegensatz zu all den anderen Städten eine geistliche Regierung, und diese verharrte treu am Althergebrachten. Um aber der Renaissance auch in Salzburg Eingang zu verschaffen, bedurfte es der kraftvollen, souveränen Anregung eines Mannes, der den Mut hatte, mit der überlebten traditionellen Gotik zu brechen und die Kunstrichtung der Zeit auch für das geistliche Salzburg gelten zu lassen. Ein solcher Mann entstand endlich im letzten Erzbischof des Jahrhunderts, in Wolf Dietrich von Raittenau.

Die Bauperiode des Erzbischofs Wolf Dietrich (1587—1612).

EB. Wolf Dietrich (geb. 26. März 1559) stammte aus dem schwäbischen Geschlechte der Ritter von Raittenau in Langenstein und war der Sohn des kriegstüchtigen kaiserlichen Obersten Hans Werner von Raittenau. Am 2. März 1587 als jüngster der Domherren zum Erzbischof gewählt, war er einer der interessantesten Fürsten seiner Zeit, der bekanntlich ein tragisches, für einen geistlichen Machthaber seltenes Geschick erfuhr. Anfangs von der Restaurationspartei mit Jubel empfangen, überwarf er sich allmählich mit seinem Kapitel, seinen Untertanen und den Parteien im Reich und wurde schließlich, als ihn Herzog Maximilian wegen seines Einfalles in Berchtesgaden mit Krieg überzog, von allen verlassen, so daß er seine Tage im Kerker beschließen mußte.

Wolf Dietrich war im Besitz der reichsten Geistesgaben und wohl belesen, aber ein eigenwilliger und ehrgeiziger Fürst, hochmütig und anmaßend und von einer Energie, die sich bis zum Eigensinn steigern konnte. Seine Handlungen entsprangen fast nur der Absicht, seine Person im Ansehen zu heben und seine Macht zu zeigen. Er liebte äußeren Glanz

und weltliche Fürstenmacht, ja sogar Verschwendung, und kümmerte sich erst in zweiter Linie um die Pflichten eines Bischofs. Dieses ruhmsüchtige Streben nach Macht und Glanz, nach Verherrlichung der eigenen Person ist es, dem wir den großen Einfluß Wolf Dietrichs auf die Kunst in Salzburg, insbesondere seine Bedeutung für die bauliche Entwicklung der Stadt, zuzuschreiben haben.

Einen großen Teil seiner Jugendjahre hatte Wolf Dietrich am Hofe seines Oheims, des Kardinals Marx Sittich in Rom, zugebracht. Es ist das für die Frage nach der Ursache des italienischen Gewandes von Salzburg sehr wichtig. EB. Wolf Dietrich ist ja derjenige, der um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts in Salzburg jene staunenswerte Bautätigkeit entfaltet hat, die für die Stadt geradezu eine Neugründung bedeutet. Bei diesem Oheim, der in Ueppigkeit fern von seiner Diözese lebte, ungeheure Summen verausgabte und prächtige Kirchen und Paläste baute, entwickelten sich in dem jungen Wolf Dietrich bereits alle die genannten Eigenschaften, die dann später in Salzburg durch seine Handlungen offenen Ausdruck fanden; die leidenschaftliche Baulust aber konnte bei dem aufgeweckten, für alles Prunkvolle und Großzügige empfänglichen Jüngling nicht ausbleiben, da er in Rom, wo er das Collegium Germanicum besuchte, Prachtbauten jeder Art in Hülle und Fülle vorfand, die Renaissance in ihrer vollsten Reife bewundern konnte und überdies die herrliche Peterskirche ihrer Vollendung entgegengehen sah. Kein Wunder, wenn die italienische Renaissance sein Ideal wurde und wenn er, nachdem er zum Bischof erwählt war, sich ebenfalls einen großartig angelegten Fürstensitz träumte mit großen Palästen, freien Plätzen und einem erhabenen, mächtigen Dom. Hier nun zeigt sich seine Zähigkeit und Energie, sein geradezu eigensinniges Festhalten an einem gefaßten Beschlusse: er nahm sich vor, nach dem Ebenbilde Roms aus Salzburg einen glänzenden Bischofssitz in italienischer Renaissance zu machen, also konnten

ihn keine noch so großen Schwierigkeiten abschrecken, alles zur Verwirklichung dieses Planes aufzubieten. Wenn ihm die Erreichung des Zieles nur zum Teil gelang, so ist daran hauptsächlich die immer schwieriger werdende Geldfrage, aber auch er selbst schuld, der sich nach und nach alle Hilfsfaktoren durch seinen Egoismus verfeindete: Bayern und Oesterreich, das Domkapitel und die Untertanen.

Die Geldmittel reichten nicht aus, weil seine Verschwendungssucht ihn an der konsequenten Verfolgung des Planes hinderte. Eine Unzahl wertvoller Geschenke, hauptsächlich an die Mitglieder seiner Familie, verschlang ebenso wie seine große aus Motiven der Eitelkeit hervorgegangene Wohltätigkeit und seine soldatischen Neigungen kolossale Summen, nicht minder seine glänzende Hofhaltung bei der Anwesenheit hoher fremder Gäste. Wolf Dietrich gefiel sich darin, für den reichsten unter den Kirchenfürsten Deutschlands zu gelten. Er mußte also fortwährend darauf bedacht sein die Einnahmen zu erhöhen. Da aber die Salzausfuhr, die Haupteinnahmequelle des Stiftes, auch nach wiederholter Zollerhöhung bei weitem nicht ausreichte, um seine Bedürfnisse zu befriedigen, so führte er eine Reihe besonderer Steuern ein und trug auch nicht Bedenken diese gewaltsam einzutreiben. Dadurch machte er sich allüberall mißliebig, und die zahlreichen Bauten, die er mit dem Gelde aufführte, fanden infolgedessen weder beim Kapitel noch bei der Bevölkerung Billigung. Dabei war Wolf Dietrich weit entfernt aus eigenem Vermögen zur Bestreitung der Baukosten beizusteuern, im Gegenteil, er bereicherte sich, wo es möglich war, persönlich aus den eingetriebenen Geldern.

Für Salzburg bedeutet seine Bautätigkeit eine vollständige Umwälzung. Das spießbürgerliche Aussehen der hochgiebeligen, mittelalterlichen Wohnhäuser, der ernste Charakter der alten Kirchen entsprachen nicht dem durch die lebensprühende Renaissance in Rom verwöhnten Geschmacke Wolf Dietrichs. Er ließ daher ganze Stadtviertel niederreißen und führte neue

Häuser auf, legte Plätze an, errichtete Paläste, nahm nach der neuen Stilweise Veränderungen in Kirchen vor, ließ mehrere Kirchen niederreißen, baute andere neu auf und trug sich nicht zuletzt mit dem Gedanken, Salzburg einen großartigen Dom nach dem Vorbilde von St. Peter in Rom zu geben. Hierin kam ihm der Brand des alten Domes im Jahre 1598 zu Hilfe, und es erfolgte nach der Niederlegung des alten in der Tat die Grundsteinlegung für den projektierten neuen Dom im Jahre 1611. Bei längerer Regierungsdauer wären zweifellos noch andere Veränderungen in der Stadt vorgenommen worden, bis sie schließlich vollständig modernisiert gewesen wäre. Erfreulicherweise sind uns aber noch einige treffliche Zeugen des Mittelalters erhalten geblieben.

Wenn Wolf Dietrich in seiner bekannten Ruhmsucht die Absicht gehabt hat, durch die durchgreifende Veränderung der Stadt sich und seinem Namen für alle Zeit ein Denkmal zu setzen, so hat er diesen Zweck zweifellos glänzend erreicht; denn wer denkt nicht bei Betrachtung der Stadt an ihn? Wäre vollends der projektierte Dom mit seinen riesigen Dimensionen aufgeführt worden, wer wollte dann der ohnehin schon vielgebrauchten Bezeichnung von Salzburg als dem «deutschen Rom» die Berechtigung absprechen?

Durch den Verlust der meisten Urkunden der damaligen Zeit ist es schwer, in allen Einzelheiten eine genaue und lückenlose Darstellung der Bautätigkeit Wolf Dietrichs zu geben. Immerhin beweisen die zahlreichen Steinwappen und Inschriften, die sich heute noch an den Bauobjekten vorfinden, allein schon die große Fruchtbarkeit dieser Bauperiode. Im Ganzen ließ er während seiner Regierungszeit ungefähr 65 Häuser niederreißen, die er zu diesem Zwecke, zum Teil um teures Geld, den Eigentümern abgekauft hatte, darunter manche ansehnliche alte Gebäude, die adeligen Einwohnern gehörten, wie z. B. den Seckauerhof, das Preysinghaus, die Häuser des Achaz und Sigmund von Thun, des von Törring, des

Niklas von Trautmannsdorf, des Berners von Gottenradt und von Tannhausen, das Raitenhaslacher Haus, das Haus des von Gutrath auf dem Milchmarkte, ein Apothekerhaus auf dem Gries bei der Linde, den Haunsberger Hof, den Keutschacher Hof «in der Kaye», den Wistpecker Hof in der Käsgasse, den Lamberggarten und eine Menge anderer Privatgebäude dies- und jenseits des Flusses wie auch zu Mülln.

Neubau.

Den Anfang machte Wolf Dietrich im Jahre 1588 mit den der Residenz gegenüber stehenden Häusern (nach alten Zeichnungen befanden sich dort neun bis zehn Stück) und begann unmittelbar darauf den «Neubau» (das heutige Regierungsgebäude), den er zu einer Residenz bestimmte. Allein entweder verfuhr der EB. zu rasch mit seinen Anordnungen, oder die Baumeister waren zu ungeschickt; kaum war das Gebäude zu einiger Höhe gebracht worden, als der EB., über die zu niedrig ausgefallenen Geschosse aufgebracht, Böden und Stiegen wieder einreißen ließ. Hierauf trat eine Verzögerung ein und das Unternehmen ruhte bis 1595. In diesem Jahre brachte er zur Gewinnung weiterer Bodenfläche den Kapitel- und Spitalgarten nebst dem Spitalkeller durch Tausch an sich und fuhr mit der Errichtung des «Neubaues» fort. Der Bauplatz war dem EB. aber immer noch zu klein: Er brauchte den Platz, auf dem die Kirche des hl. Johannes von Stubenberg (die Spitalkirche) stand, und einen Teil des Pfründhauses. So erbaute er, um das Domkapitel zu gewinnen, für dieses 1601/03 das ansehnliche Kapitelhaus am Domherrngarten in der Nähe des «Neubaues». Dafür trat ihm nach einigem Zögern das Kapitel die Johanniskirche, sowie den größten Teil des Pfründhauses ab gegen das Versprechen, als Ersatz eine andere Kirche am Weiberspital zu bauen. Nach Abbruch der Spitalkirche und des Pfründhauses erhielt das Domkapitel i. J. 1603 vom EB. die St. Erhardskapelle samt dem dabei befindlichen Weiberspital im Nonntal, zu einem Neubau dieser Kirche kam es aber damals noch nicht.

Nunmehr konnte Wolf Dietrich am Neubau wieder weiter bauen, 1605 hörte er aber damit aufs neue auf und ließ das Gebäude unvollendet. In der Hauptsache wurde es von seinem Nachfolger vollendet, aber auch alle änderen Erzbischöfe des 17. Jahrhunderts haben Anteil am Ausbau. Jedenfalls hat an diesem Monumentalbau Wolf Dietrich das größte Verdienst, denn ihm verdankt der Neubau Gründung und Anlage. Wichtig ist die kunstgeschichtliche Stellung dieses Gebäudes innerhalb der Salzburger Profanbauten. Mit ihm ist der Typus des Salzburger Palastbaues gegeben, wie er bis nahezu an das Ende des 17. Jahrhunderts beibehalten wurde: die mächtige, glatte Fassade, deren einzige Gliederung darin besteht, daß immer zwei glatte horizontale Gesimslisenen zwischen den Fensterreihen die außerordentlich hohen Stockwerke markieren, und deren einzigen Schmuck ein wuchtiges Portal mit dem darüber befindlichen Steinwappen des Erbauers bildet.

Residenz.

Im Jahre 1592 ging der EB., obwohl die neue Residenz schon weit gediehen war, doch auch noch daran, den alten fürstlichen Hof umzubauen. Er ließ zu diesem Zwecke die Mauer um die alte Residenz zur Erweiterung des Aschhofes (ungefähr an der Stelle, wo jetzt der Residenzbrunnen steht) abbrechen und die Domfriedhofmauer um 30 Fuß gegen den Dom hin zurücksetzen, dann ließ er einen zwei Geschosse hohen Gang von dem «Hofe» bis zum «Neubau» aufführen und an der inneren Seite der Friedhofmauer Arkaden errichten. Schon nach wenigen Jahren ließ er aber den Gang sowohl wie die ganze Friedhofmauer wieder niederreißen. Bei dieser Gelegenheit wurden mehrere Grabmonumente beschädigt und es entstand in der Bürgerschaft bedenkliche Unzufriedenheit. Wolf Dietrich ließ also einstweilen den Plan eines Neubaues der Residenz wieder fallen.

Die Veränderungen, die der EB. bis dahin am Fürstenhofe und seiner Umgebung vorgenommen, machen den Eindruck des Tastens und Suchens, er scheint sich noch nicht ganz

klar gewesen zu sein, wie er den Plan der Umgestaltung der Residenz in die Tat umsetzen sollte, ohne zu sehr mit Kapitel und Bürgerschaft in Konflikt zu geraten. Denn wir dürfen wohl annehmen, daß ihm der ganze Friedhof und sogar der alte romanische Dom selbst das Haupthindernis für die freie und großzügige Ausgestaltung des Stadtteiles waren. Er durfte aber mit seinen Umwälzungen einstweilen nicht zu weit gehen, wollte er die Verwirklichung seiner Absichten nicht ganz unmöglich machen, und so sehen wir ihn dabei ganz allmählich vorgehen. 1596 ließ er die Hofkapelle zum hl. Johannes abbrechen und daraus eine Garderobe für den Kirchenornat bauen, und im darauffolgenden Jahre begann erst stückweise der Umbau des Hofgebäudes. Am 6. Oktober 1597 wurde das sogen. Rinderholz, der Stock gegen den damaligen Markt zu, abgebrochen und ein neues Gebäude errichtet, die Fluchtlinie aber dabei um ungefähr 50 Fuß zurückgeschoben, um einen freien Platz zu schaffen. Hierauf baute Wolf Dietrich einen langgezogenen Trakt ebenfalls mit der Front gegen den Markt, vollendete ihn aber nicht. (Dieser Teil wurde von seinem Nachfolger wieder abgetragen.) 1605 fing der EB. die Residenz auf der Seite des alten Salzmarktes zu erweitern an. Er vereinigte zwei dortige Häuser, die er ihren Besitzern (Schinagel und Dr. Schücken) abgekauft hatte, und räumte beide seinem Bruder Hanns Werner von Raittenau zur Wohnung ein. Am 12. Juli wurde das von EB. Johann Jakob in der Kirchgasse erbaute Münzhaus abgebrochen, im August das Friedr. Rehlingersche Haus um 1400 fl. gekauft, und durch Vereinigung mit dem bereits begonnenen Teil der Residenz ein langer Trakt hergestellt, der bis an die Pfarrkirche (Franziskanerkirche) reichte. Sodann wurde der Turm am «Langen Hof» (dem Graf Kuenburg-Palaste) abgetragen, und vom Oktober an noch sechs Häuser am Salzmarkt abgebrochen, darunter die dem Hanns Werner überlassenen. 1606 ließ er das mit der Residenz zusammenhängende Oratorium im Innern der Pfarr-

kirche erbauen, ferner quer am Ausgange der Käsgasse von der alten Residenz bis an die Kirche einen Stock mit einem gewölbten Gang anlegen und dafür den hölzernen Gang, den er nach dem Brande der Domkirche dahin hatte machen lassen, wieder abbrechen. (Eine Verbindung der Kirche mit der Residenz war nämlich erwünscht, weil die Domherren ihre Gottesdienste nach dem Brande des Domes in der Pfarrkirche abhielten, bis der neue Dom verwendbar war.) 1607 ließ Wolf Dietrich die Türnitz und die Hofmeisterei (von Michael von Kuenburg erbaut) niederreißen, noch einige Häuser am Salzmarkte abbrechen und die Käsgasse zumauern. Nachdem der Zusammenhang mit dem Uebrigen hergestellt war, konnte der hintere Teil der Residenz an der Pfarrgasse und am ehemaligen Salzmarkte für abgeschlossen gelten. Nunmehr ließ Wolf Dietrich den ganzen Frauenhof pflastern und im Jahre 1609 die Nordsüdverbindung in der Richtung nach St. Peter herstellen, die einen durch Pfeiler in drei Teile gegliederten überwölbten Durchgang erhielt. Im ersten Stockwerk dieses Flügels nahm der EB. Wohnung, und die Räumlichkeiten erhielten dementsprechende Ausstattung.

Beinahe die ganze Grundrißanordnung der heutigen Residenz mit allen drei Höfen ist also dem EB. Wolf Dietrich zuzuschreiben. Es fehlt nur noch der den Domplatz im Süden abschließende Flügel. Die Bauanlage weist jedoch keinerlei Symmetrie oder einheitlichen Grundgedanken auf, vielmehr läßt sich sowohl aus dem Grundriß wie aus der Verschiedenheit der einzelnen Teile im Aufbau deutlich der Mangel eines vorher festgesetzten Generalplanes erkennen; man merkt ihnen an, daß sie nach und nach mit bloßer Benützung der jeweils gegebenen oder geschaffenen Verhältnisse aneinander gereiht worden sind, und daß nicht ein einzelner Meister mit souveränem Künstlergeiste das Werk zusammengefügt hat. Und doch hat Wolf Dietrich damit der Stadt ein Denkmal von hohem Werte hinterlassen, denn die Residenz ist der umfangreichste

und an Eigenart hervorragendste Profanbau Salzburgs, sie gibt durch ihre massige, imponierende Monumentalität dem ganzen Stadtteil sein besonderes Gepräge und steht mit ihren ruhigen Linien und ihrer horizontalen Tendenz ebenso wie der «Neubau» in wirkungsvollem Gegensatz zu der lebendig gestalteten Nachbarschaft, der turmreichen Kirchengruppe.

Vom Residenzbau gilt aber das Gleiche, was vom «Neubau» gesagt werden mußte: Wolf Dietrich ließ die meisten Teile halbfertig stehen und kümmerte sich während seiner ganzen Regierung nicht mehr darum. So blieb seinen Nachfolgern bei der weiteren Ausgestaltung des Baues noch reichlich Gelegenheit, eigenen Absichten und der jeweils modernen Kunstweise Geltung zu verschaffen. Und in der Tat sind an der Residenz und besonders in ihrem Innern sämtliche Stilepochen von der Spätrenaissance bis zum Empire vertreten, und die Entwicklung der Kunst ist hier in seltener Vielseitigkeit zu verfolgen. Der Bau hat jedoch dadurch an Wirkung und Monumentalität keineswegs verloren, im Gegenteil, er hat eine Reihe künstlerischer Eigenschaften gewonnen, die er durch Wolf Dietrich allein vielleicht nicht bekommen hätte. Es sei nur an die Ausgestaltung des Domplatzes und die Verbindungsbauten zwischen Dom und Residenz erinnert; auch die Verschiedenheit der Fassaden ist nicht von Nachteil, da jede Front der Residenz bei der großen Ausdehnung des Baues als Einheit für sich zu wirken vermag, die Hauptfront in der Rokokoverkleidung ebenso wie die Domplatzfronten, die sich noch in der Spätrenaissance präsentieren.

Auf die Frage, warum durch Wolf Dietrich zwei Bauten mit der gleichen Bestimmung, nämlich als Residenz zu dienen, aufgeführt werden, ist die Antwort wohl einzig in der Launenhaftigkeit und Unruhe des Fürsten zu suchen. Er war sich offenbar über seine endlichen Absichten selbst nicht klar. 1588 gedenkt er sich eine neue Residenz zu bauen und gründet zu diesem Zweck den «Neubau». 1592 bevorzugt er einen Um-

bau des alten Fürstenhofes, läßt ihn aber bald wegen des Murrens der Bevölkerung im Stich und wendet sich dafür 1595 wieder dem «Neubau» zu, um dann doch wieder 1596 den Umbau der alten Residenz zu verfolgen. Unterdessen wünscht er wieder den nun einmal begonnenen Neubau fortzusetzen, was er 1603 nach Erwerbung neuer Bauplätze bis ca. 1605 auch tut, dann ist ihm aber doch wieder der andere Palast nicht groß genug, und er baut an diesem weiter bis 1609. Schließlich ist beim Abgang des Fürsten keiner der beiden fertig.

Aehnlich ist es mit seinen übrigen Unternehmungen. Eine Reihe von Bauten blieb unvollendet, da er in seinem fieberhaften Gestaltungsdrange zu vieles gleichzeitig erstehen ließ. Da folgen sich in buntem Wechsel Schlösser und Paläste, Kirchen und Kapellen, Lustgärten und Friedhöfe, Klöster, Brücken, Befestigungen, neue Straßen und Plätze, Umbauten, Einbauten etc. in schier unübersehbarer Menge, darunter künstlerisch beachtenswerte Objekte.

Hannibalpaläste.

Manches davon war aber nur von kurzer Dauer, wie z. B. die beiden Hannibalpaläste, deren einen der Fürst gegenüber dem «Neubau» aufführte, während der andere als Lustschloß mit großen Gartenanlagen unterhalb der Bergstraße (heute Dreifaltigkeitsgasse) zu stehen kam. Wolf Dietrich baute sie für seinen Bruder Jakob Hannibal, als er aber 1604 über ihn erzürnte, ließ er den rechtsseitigen Bau unvollendet und machte den linksseitigen Palast der Erde gleich.

Marienkapelle.

Auch die Einbauten, die er im alten Dom vornahm, hatten nur kurzen Bestand; hier ließ er 1594 südlich vom Chor die herrliche Marienkapelle erstehen, die er zu seinem Mausoleum bestimmte, daneben baute er eine Sakristei und auf der benachbarten Empore ein Oratorium.

St. Lorenzkirche.

Die St. Lorenzkirche[1], die der EB. im Jahre 1602 fast ganz neu erbaute in der Absicht, dort ein Priesterseminar

[1] Die Kirche war 1122 von EB. Konrad I. erbaut worden.

zu errichten, steht heute ebenfalls nicht mehr. An ihrer Stelle erhebt sich jetzt die Kajetanerkirche.

St. Nikolauskirche.

Im Jahre 1603 ließ Wolf Dietrich die St. Nikolauskirche am Platze bei der roten Bruderschaft (hinter dem «Neubau») wegen ihrer Baufälligkeit abbrechen und neu aufbauen. Diese neue Kirche ist längst zu einem Privathaus umgewandelt.

Schloß Altenau.

Wo sich heute das Schloß Mirabell erhebt, hatte Wolf Dietrich in den Jahren 1606 und 07 der Salome Alt, seiner Geliebten, das Schloß Altenau erbaut. Von diesem Palaste findet sich heute keine Spur mehr, wir wissen nur, daß es ein prächtiges Lustschloß war mit einem Turme und mit luxuriöser Innenausstattung, umgeben von großartigen Gartenanlagen. Der EB. ließ es jedoch wie so vieles andere unvollendet.

Stadtbrücke.

Schließlich sind noch die von ihm erbauten Stadtbrücken zu nennen, die ebenfalls gänzlich verschwunden sind. Die alte Brücke war 1598 dem Hochwasser zum Opfer gefallen; Wolf Dietrich ließ 1599, nach Anlage einer Notbrücke am Löchelbogen, unterhalb der früheren durch Hieronymus Stubhainz aus Hallein eine neue bauen, die aber nicht haltbar genug war, so daß der EB. den Baumeister hängen lassen wollte. Nur mit Mühe ließ er sich zur Begnadigung herbei. Sieben Jahre später ließ er die Brücke abbrechen und eine andere bauen, die das Lederertor mit dem Fleischtor verband. Eine steinerne Brücke, die er bauen wollte, gedieh nur bis zum ersten Joch, das öde im Wasser stehen blieb.

St. Sebastiansfriedhof.

Die übrigen Bauobjekte des EB. sind in der Hauptsache heute noch vorhanden. Zu den künstlerisch wertvollsten gehört der 1597—1600 errichtete St. Sebastiansfriedhof mit der in der gleichen Zeit erbauten Gabrielskapelle. Bei St. Sebastian hatte zwar schon ein Friedhof bestanden, aber Wolf Dietrich hat ihn zu dem heutigen ansehnlichen Viereck erweitert und durch Einfassung mit Arkaden zu einem

äußerst stimmungsvollen Gottesacker ausgestaltet, der, besonders gegen den Kapuzinerberg betrachtet, eine malerische Wirkung ausübt.

Gabrielskapelle.

Die in der Mitte des Friedhofes stehende Gabrielskapelle, die der EB. endgültig zu seinem Mausoleum bestimmte, stellt trotz ihrer unscheinbaren Dimensionen und ihres bescheidenen Aeußeren ein bedeutendes Kunstwerk dar. Der Grundriß ist der eines einfachen Zentralbaues mit chorseits angefügtem Rechteck. Die ausgeprägte zentrale Wirkung des Aufbaues, seine Konzentration nach innen, folgt dem Grundrißgedanken und wird hervorgerufen durch die fast fensterlose, im Kreise einschließende Mauermasse, die nur durch ganz schwach vortretende toskanische Pilaster gegliedert und nur durch den Choranbau im Norden und eine schmale Frontandeutung im Süden unterbrochen wird. Diese zentrale Wirkung wird verstärkt durch ein ungegliedertes, rundes Kuppeldach, das die Form einer etwas gedrückten welschen Haube hat. Das Wertvollste des Baues liegt aber in seiner Innenwirkung. Wir finden im Innern eine edle und stilvolle, in Gold und Farben prangende Raumausstattung von solcher Eigenart, daß selbst in Italien kein Beispiel dafür bekannt ist: eine geschmackvolle Mosaikverkleidung der Wände und der Kuppelwölbung aus bunten Majolikaplättchen, und dazwischen vorzügliche Stukkaturen, die den Triumphbogen des Chores und die Chorwölbung, die vier in der Wand verteilten Evangelistennischen und das Kranzgesims zieren; Mosaik und Stukkaturen sind fein zusammengestimmt und in ihren Massen gut ausgeglichen. Eine zarte Profilierung im Verein mit zierlichen Stuckornamenten verleiht den einzelnen Architekturteilen höchste Eleganz. Ueberdies ist der Raum wirkungsvoll belebt durch reiche Verwendung des figuralen Elementes, besonders an den Nischen der Evangelisten. Auch die vergoldeten Bronzerahmen der beiden Inschrifttafeln, die die Stiftung der Kapelle und Testamentsbestimmungen des EB. enthalten, ziehen durch ihre anmutige Komposition und glück-

liche Materialbehandlung die Aufmerksamkeit auf sich, besonders der größere auf der rechten Seite. Hervorragend muß aber die Beleuchtung genannt werden. Entsprechend der Bestimmung des Baues als Grabkapelle hat der Künstler den größeren Rundraum, das eigentliche Mausoleum, düster gehalten; nur durch vier runde Dachfensterchen dringen einige Strahlen ein. Umso heller ist dagegen, in symbolischer Motivierung, der winzige Chor gehalten, der durch zwei Fenster von der Seite und ein Halbkreisfenster oberhalb des Altares vom Lichte überflutet wird; der hl. Gabriel, der hier als Todesengel die Seele des Verstorbenen in Empfang nehmend gedacht ist, ist auf dem Altar so angebracht, daß er aus übernatürlichen Lichtsphären herniederzuschweben scheint.

Die Gabrielskapelle ist also in mehrfacher Hinsicht ein Meisterwerk und gehört zu den edelsten Kunstschöpfungen Salzburgs aus jener Zeit. In der Hauptsache ist sie in Hochrenaissance gehalten, weist aber bereits einige barocke Elemente auf, so im Altare und in den virtuosen Beleuchtungsaffekten[1].

Von den beteiligten Künstlern sind uns folgende Namen bekannt: Elia Castello, Architekt und Hofbaumeister des EB. Wolf Dietrich, Bildhauer, Mosaikkünstler und Stukkator (geb. 1577/8 in dem Städtchen Milli, gest. 1. Januar 1608 zu Salzburg) ist der fantasievolle Schöpfer[2] des Werkes, an dem er offenbar zeigen wollte, auf wie vielen Gebieten der Kunst er bewandert war; namentlich in der Innendekoration der Kapelle, ebenso in einigen gleichartig ausgestatteten Räumen des «Neubaues» aus derselben Zeit (u. a. in den farbigen Stuckplafonds im Archivlokale der k. k. Landesregierung) hat er einen glänzenden Beweis seiner Beherrschung der genannten

[1] Das Halbkreisfenster scheint eine Zutat späterer Zeit gelegentlich einer Renovation der Kapelle zu sein.

[2] Dr. Friedr. Pirckmayer, Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs. Salzburg 1903, S. 58 f.

Kunstzweige gegeben, und er würde bei längerer Lebensdauer sicherlich den Rang der Besten erreicht haben. Epitaph und Porträtbüste des Künstlers, von seinen Brüdern Pietro und Antonio ausgeführt, befinden sich, der Kapelle zugewendet, in den westlichen Friedhofarkaden. Von einem Wirken des Künstlers außerhalb Salzburgs ist uns nichts bekannt. — Giacomo Bertolt ist wohl als Stukkator beteiligt gewesen. Sein Name hat sich mit der Jahreszahl 1600 auf der oberen Schrägfläche des Kranzgesimses nahe der Altarnische vorgefunden, im Stukkmörtel eingegraben. — Christof Herolt, Radschmied aus Nürnberg, schuf laut Eingravierung die Inschrifttafeln mit ihren Bronzerahmen und zwar 1605 die linke, die rechte 1607.

Erwähnt sei, daß sich an der Hochaltarmensa des Domes von Gurk die gleiche Majolikadekoration wie in der Gabrielskapelle vorfindet. Ein Zusammenhang zwischen den beiden wäre erklärlich, denn die Weihe der Gabrielskapelle nahm (29. September 1603) der Bischof von Gurk vor, und den Friedhof weihte (am gleichen Tage) der Domprobst von Gurk, v. Grimming, ein. Dabei hat offenbar die Dekorationsweise Gefallen gefunden und wurde deshalb nachher auch in Gurk angewandt.

Marstall und Winterreitschule.

Ein anderer hervorragender Bau Wolf Dietrichs ist das Marstallgebäude mit der Winterreitschule. Schon 1593 hatte der EB. auf dem sogen. Frauengarten, der sich unbebaut vom ehemaligen St. Peter-Frauenkloster bis zum Getreidekasten des Bürgerspitals hinzog, durch den Zimmermeister Georg Schallmoser mit einem Aufwand von 4000 fl. einen hölzernen Tummelplatz erbauen lassen. An seiner Stelle legte er 1606 den ansehnlichen heutigen Bau in der Länge von 650 Fuß an, der 1607 in der Hauptsache fertig war. Das Gebäude erhielt damals drei Türme. Vollendet wurde es freilich nicht von diesem Fürsten. Die ganze Ausschmückung sowie das schöne Nordportal sind das Werk späterer Erzbischöfe, während die beiden anderen Marmorportale noch von Wolf Dietrich herrühren. Sie sind ein typisches Beispiel

der damaligen Portalbehandlung und tragen noch strengen Renaissancecharakter, wie auch das Gebäude selbst, das sich von außen mit seiner langgestreckten Front bei höchster Einfachheit in der schon erwähnten Palastarchitektur präsentiert.

In gleicher oder doch ähnlicher Weise, nur bedeutend höher, wurden die übrigen Paläste des Fürsten angelegt, so das Kapitelhaus (1601/3), das Kapellhaus, die Domdekanei usw., ferner die Domprobstei an der Kapitelgasse, die der Domprobst Mich. Frhr. v. Wolkenstein und Rodenegg größtenteils neu erbaute (1594).

Kapuzinerkirche und -kloster.

Einfach und schmucklos ist auch die Kapuzinerkirche mit Kloster. Die Kapuziner berief der Fürst 1594 nach Salzburg. Bis zur Fertigstellung einer eigenen Kirche überwies er ihnen das Kirchlein am Imberg; in den darauffolgenden Jahren gestaltete er für sie die Imbergveste zum Kloster um und erbaute die Kapuzinerkirche, dazu einen «Treppelweg» als Zufahrt außerhalb des Ostertores. Das Kloster konnten die Kapuziner 1599 beziehen, die gänzliche Fertigstellung der Kirche zog sich bis 1602 hinaus. Am 1. September dieses Jahres wurde sie geweiht. Der Imberg hieß fortan auch Kapuzinerberg.

Franziskanerkloster und -kirche.

Im Jahre 1605 nahm der Fürst am Franziskanerkloster umfangreiche Erweiterungen und Umbauten vor. 1606 baute er das bereits erwähnte Oratorium, das mit der Residenz in Verbindung stand, auf der Nordseite in den Kirchenchor ein, nachdem er die dort befindliche, von EB. Bernhard von Rohr erbaute Kapelle mit drei Altären hatte abbrechen lassen. Das von Vincenzo Scamozzi im Renaissancestil erbaute Oratorium hat drei Stockwerke und macht den Eindruck einer vornehmen Hausfassade, fügt sich jedoch nicht gerade günstig in die monumentale gotische Kirchenarchitektur ein. Von den Kapellen, die sich im Kranze hinter dem Hochaltar herumziehen, ist die zweite auf der Evangelienseite von Wolf Dietrich erbaut. Die übrigen Verände-

rungen in und an der Kirche (Sakristeianbauten usw.) sind weniger bemerkenswert. Nur das Marmorrelief, das der Fürst der Kirche gegenüber über einer kleinen Pforte anbringen ließ (hl. Franz von Assisi), sei noch erwähnt; es ist eine noch befangene Renaissancearbeit nicht ohne Reiz.

Augustinerkloster und -kirche.

Im nämlichen Jahre wie in der Franziskanerkirche eröffnete Wolf Dietrich auch in der Kirche zu Mülln die Reihe der Verjüngungsprozesse, die die Kirche im 17. und 18. Jahrhundert durchzumachen hatte. Er berief im Jahre 1605 die P. P. Augustiner aus Bayern, baute ihnen bei der Kirche ein neues Kloster und verband dieses durch einen Bogen mit der Kirche. Im Innern ließ er (1607) die Kirche ausbessern und ausmalen und errichtete zwei Kapellen, indem er die Seitenmauern des einschiffigen Baues durchbrach und Anbauten mit viereckigem Grundriß an die Kirche legte. Eine dritte Kapelle, links am Eingang in die Kirche, erbaute sein Bruder Hanns Werner.

St. Petersstift.

Unter der Regierung des EB. Wolf Dietrich erhielt auch das Kloster St. Peter, das vorher zu niedrig war, zu enge Fenster hatte und sich überhaupt als unzweckmäßig erwies, eine ganz neue Gestalt. Abt Martin Hattinger (1584—1615), der bereits 1599 das Abteigebäude neu gebaut hatte, baute das Kloster 1606—1610 auf einen Wink des EB. und mit dessen Unterstützung hauptsächlich innerhalb der Klausur beinahe ganz neu auf. Wolf Dietrich gab nicht nur die Baumaterialien und mehr als die Hälfte der Kosten dazu, sondern ließ den Mönchen auch (1609) einen neuen Kreuzgang nebst einigen Zimmern für Kranke gegen die Domprobstei hinaus bauen. Die Gruftkapellen stammen aus der Zeit um 1600. Auch in der Kirche nahm dieser Abt Veränderungen vor. Er ließ sie mit einem neuen Holzgetäfel zieren, den Chor erweitern (die mittlere Chorapsis 1604 abbrechen und durch einen geraden Mauerabschluß ersetzen), den Hochaltar 1606 durch einen neuen ersetzen und den am Fuße des Presbyteriums befindlichen Kreuzaltar neu herstellen. Dazu kam 1611 durch

Privatstiftung Kapelle und Altar der hl. Scholastika (im rechten Seitenschiff).

Nicht gering ist natürlich die Zahl der unscheinbareren Bauunternehmungen, die Wolf Dietrich in der Stadt machte. So ließ er 1599 bei Gelegenheit des Brückenbaues das Amts-(gerichts-)Gebäude aufführen und zwischen diesem und dem Rathaus den Löchelbogen errichten, so genannt, weil das Amtsgebäude zugleich Gefängnis war. Der auf einer alten Zeichnung von 1500 sichtbare Rathausbogen samt einem zweistöckigen Ueberbau scheint damals abgebrochen worden zu sein. Ebenso wurde das bisherige Amtsgebäude auf dem damaligen Fischmarkte und der alte Fischbrunnen abgebrochen und dieser auf dem neuen Fischmarkt am Löchelbogen neu errichtet. Außerdem befahl Wolf Dietrich der Stadt, die Gstättengasse bis zum Klausentor zu ebnen und zu pflastern und das Hochgericht im Gneis zu errichten. 1599 wurde auch die (um 1577 erbaute) Bürgerspitalkirche einer Renovierung unterzogen. 1605 brach der Fürst den großen Zimmerstadel am Gries ab und ließ durch die Stadt einen neuen aus Quadersteinen massiv aufbauen (1953 fl.). 1607 baute er das Tor am St. Johannspitale. Dem Stadtmagistrate gebot er 1607 neue Fleischbänke auf dem Griesplatze an der Salzach entlang zu errichten, um die Brücke, auf der sie bis dahin gestanden waren, zu entlasten (4198 fl.)[1]. Sie wurden am 18. April 1608 der Benützung übergeben. (Die Anlage des Fischmarktes mit Brunnen (1499 fl.), der Bau des Zimmerstadels und der der Fleischbänke wurden von dem städtischen Baumeister und Kammerer Mathias Scheller geführt, der schon 1595 als Baumeister genannt wird und 1600 Oberraitkommissär der Stadt wurde[2]. In dieser Zeit nahm der Fürst die Verlegung der Münze in die Tragasse (Getreidegasse), des Kapitelspitales in die Vorstadt Nonntal und des neuen Priesterhauses in das St. Peterspital am Kai vor, ferner den Abbruch mehrerer Häuser am Brotmarkt und in der Pfeifergasse, sowie des Haunsbergerhofes. Hervorgehoben sei noch die Anlegung der Hellbrunner Allee, die 1602 fertig war.

Sind die meisten der genannten Bauten zur Nutznießung anderer oder für die Allgemeinheit erstanden, so dienen einige vom Fürsten erbaute Lustschlösser zu seiner persönlichen Erholung und Unterhaltung.

Johannesschlößchen.

Im Jahre 1589 schon baute er das Johannesschlößchen auf dem Mönchsberge, einen befestigten Rittersitz, zu einem

[1] Ludwig Pezolt in den Mitt. d. Ges. f. Salzb. Ldskde. 1890. S. 154.
[2] Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg 1885—91.

Lustschlosse um. Freundliche Erkerzimmer mit kunstvollen Täfelungen[1] zierten das kleine Hauptgebäude; eine Kapelle mit Wandmalereien wurde für den geistlichen Herrscher eingerichtet und ein hübscher Lustgarten, eine Reitbahn und die nötigen Nebengebäude angelegt. Aber schon 1595 übergab er das Schloß dem Domkapitel und tauschte dafür Bauplatz für den «Neubau» ein. (Der Domdechant Hans Krafft von Weittingen erbaute sodann 1603 die Kapelle neu.) — 1603 (bis 1613) erbaute Wolf Dietrich das hochfstl. Lust- und Jagdschloß am Blühenbach bei Werfen.

Andere bemerkenswerte Bauten des Fürsten außerhalb der Stadt sind die Kirche am Dürrenberge bei Hallein (1594—1609 an Stelle einer baufälligen Kapelle für die Salzarbeiter aus rotem Adneter Marmor errichtet) und das Schloß zu Laufen, das er 1607—08 neu und fester aufbauen ließ.

Abbruch des Münsters.

Endlich ist noch jene wichtigste von allen Bauunternehmungen Wolf Dietrichs zu nennen, die Niederlegung des alten, ehrwürdigen Münsters zum Zwecke einer modernen Neuschöpfung. Bekanntlich ging dem Abbruch eine Brandkatastrophe voraus, die achte, von der das alte Münster heimgesucht wurde. Am 11. Dezember 1598 nachts entstand in dem zwei Jahre vorher erbauten Oratorium des Domes Feuer, das den Dachstuhl, die fünf Türme und sechs Glocken vernichtete. Allerdings wurden die Altäre, die Orgel und überhaupt das Innere des Gebäudes gerettet; jedoch war das Gewölbe sehr schadhaft geworden; Wolf Dietrich ließ also zunächst dieses von Italienern ausbessern, aber die Arbeit wurde so schlecht ausgeführt, daß das Gewölbe nach einigen Regentagen einstürzte. Nun zögerte der EB. nicht länger, durch Niederlegung des ganzen Münsters einem großartigen Renais-

[1] Ein schön profilierter, leider überstrichener Holzplafond aus einem dieser Erkerzimmer, jetzt im Besitze des städt. Museums, gibt einen Begriff von der fantasiereichen Ausstattung dieser Räume. Abb. in den Mitt. der k. k. Centralkomm. 1888.

sancedom Platz zu machen, und so begann er am 18. Januar 1599 trotz allgemeinen Murrens mit dem Abbruch des Domes und der zahlreichen anstoßenden Kapellen.

Zuerst wurden die vielen Altäre der Reihe nach abgetragen und an andere Kirchen abgegeben (u. a. an das Kloster Nonnberg, an die Kirchen zu Aigen, Hallein und Tittmoning). Hierauf wurde der Inhalt der Grüfte ausgehoben, gegen Ende des Jahres 1599 die von EB. Leonhard erbaute Sakristei, das Gewölbe des Portals, der Rest der Türme und die Kapitelmauer beseitigt, sowie in den folgenden zwei Jahren die Orgel, das Presbyterium, die neue Sakristei und das Pflaster entfernt, bis endlich 1606 der Abbruch der Hauptmauern begann. 11 Jahre nach dem Brande war die Abtragung der Ruinen, die Transferierung der Monumente und des Gräberinhaltes, sowie die Einebnung des Platzes beendigt. Ein Teil der mächtigen Quadersteine fand bei der Aufführung des Neubaues, der größere Teil bei der Errichtung des neuen Domes Verwendung.

Während des Abbruches ließ der EB. die Pläne für den neu zu erbauenden Dom zeichnen. Schon 1599, als Vincenzo Scamozzi, der bekannte Schüler Palladios, auf der Reise zum kaiserlichen Hoflager in Prag nach Salzburg kam, erteilte Wolf Dietrich diesem Architekten den Auftrag, den Grundriß für den Bau zu entwerfen. Scamozzi reiste deshalb 1604 eigens wieder nach Salzburg, um sich nochmals mit dem Kirchenfürsten über die Anlage der Kathedrale zu besprechen und das Baumaterial an Ort und Stelle zu untersuchen. Gleichzeitig führte er einige Verschönerungen im «Neubau» aus und entwarf die Zeichnung zum Oratorium in der Franziskanerkirche. Scamozzi (geb. 1552 zu Vicenza, gest. 7. August 1616 in Venedig) hatte damals schon sieben Kirchen und Klöster, ein Theater, gegen 20 Paläste und eine große Anzahl anderer Bauten aufgeführt. Die Pläne für den Salzburger Dom entwarf der Meister in Venedig; den Grundriß vollendete er im August 1606, den Durchschnitt und die Vorderansicht 1607[1]. Die Pläne gefielen dem fürstlichen Bauherrn, und als der alte Dom

[1] A. v. Schallhammer, Beschr. der erzb. Domkirche zu Salzburg. 1859. S. 28 f.

vollständig abgetragen war, ließ er am 18. April 1611 durch seinen Weihbischof Claudius von Severin, Bischof von Pola, die feierliche Grundsteinlegung vornehmen.

Mit dieser Vorbereitung des Dombaues schließt im allgemeinen die Bautätigkeit des EB. Wolf Dietrich ab. Kurze Zeit darauf (27. Oktober 1611) wurde er wegen seines Einfalles in das Stift Berchtesgaden von den Bayern gefangen genommen und am 7. März 1612 verzichtete er auf das Erzstift. Wolf Dietrich starb am 16. Januar 1617 in der Gefangenschaft auf Hohensalzburg und wurde in der Gruft der Gabrielskapelle auf einem Stuhle sitzend beigesetzt.

Ein Ueberblick über alles, was dieser baulustige Fürst geschaffen, läßt erkennen, daß die beinahe totale Umgestaltung Salzburgs und damit gewissermaßen eine Neugründung der Stadt gerade dadurch hervorgerufen worden ist, daß Wolf Dietrich, statt die angefangenen Bauten zu vollenden, noch außerdem bald da bald dort Altes niedergerissen und neue Schöpfungen in Angriff genommen hat. Wolf Dietrichs Bedeutung für die Kunst in Salzburg kennzeichnet sich also nicht allein durch die Aufführung und Ausschmückung der Prunkbauten, sondern schon ganz allgemein durch die massenhafte Erteilung von Aufträgen an Künstler und Handwerker. Während in den meisten Städten, die im Mittelalter durch ihre Bauhütten oder ihre Plastik eine Bedeutung erlangt hatten, um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts darin mehr oder weniger ein Rückgang zu verzeichnen ist, hat sich unsere Bischofsstadt, die ja ebenfalls im Mittelalter besonders in der Plastik eine überaus wichtige Rolle spielte, noch keineswegs in ihrem Kunstleben erschöpft, sondern erlebt mit Beginn des 17. Jahrhunderts eine neue und Hauptblüte, die dann durch das ganze Jahrhundert und darüber hinaus andauert, und das ist nicht zum wenigsten Wolf Dietrich zu verdanken.

Seine vielen Unternehmungen beanspruchten viele Kräfte zur Ausführung und zwar auf allen Gebieten der Kunst; es ist

deshalb selbstverständlich, daß in Salzburg zu jener Zeit ganze Scharen von Künstlern und Handwerkern tätig waren, die Wolf Dietrich entsprechend seiner Vorliebe für italienische Bauweise zumeist aus Italien hatte kommen lassen. (Sein oberster Baumeister war Joh. Bapt. Ninguarda, wohl ein Verwandter des Felizian Ninguarda, Bischofs von Scala.) Auch wenn er nur deutsches Personal hätte benutzen wollen, hätten jedenfalls Salzburgs Kräfte nicht ausgereicht, denn die Stadt hatte zu jener Zeit keine an Monumentalbauten geschulten Künstler zur Verfügung, da dort seit langem kein größeres Bauwerk mehr ausgeführt worden war.

Der Erzbischof berief seine Leute hauptsächlich aus Oberitalien. Dieser Landstrich, insbesondere die Gegend der oberitalienischen Seen, war zu jener Zeit außerordentlich fruchtbar an tüchtigen Kräften der Baukunst. Von hier aus wurde die Renaissance über die Alpen eingeführt. Salzburg nahm manchen Comasken und Venezianer in seinen Mauern auf, und wenn uns auch bei weitem nicht alle Namen der hier tätigen Künstler bekannt sind, so läßt sich doch großenteils schon aus den Werken auf oberitalienische Künstler schließen.

Wolf Dietrich pflanzte also nach Salzburg ein frisch pulsierendes Kunstleben; eine Konkurrenz der einheimischen und fremden Lieferanten trat zutage, die Taglöhne der Maurer und Zimmerleute stiegen, die heimischen Kunsthandwerker erlernten in Einsicht der Ueberlegenheit der welschen Künstler von diesen Technik und Stilweise und bildeten sich dadurch selbst zu Meistern in italienischer Kunst aus, die nahen Marmorbrüche am Untersberg und zu Adnet kamen wieder in lebhaftere Benützung und durch eine prunkvolle Innenausstattung der Räume blühten auch die Hilfskünste der Architektur neu auf, indem Plastik und Malerei, kunstvolle Täfelung und besonders die zeitgemäß gewordene Stukkatur reichliche Anwendung fanden.

Die Stadt muß in manchen Jahren der Regierung Wolf Dietrichs mit ihren Schutthaufen, ihren Rohbauten und Gerüsten

und ihrem Arbeitergewimmel ein interessantes Bild des Werdens geboten haben. Der Erzbischof war aber auch stolz auf diese reiche Bautätigkeit, denn offenbar mit Bezug auf diese ließ er z. B. jenen vorzüglichen Teppich[1] herstellen; auf dem ein Riesenbauplatz im vollen Betriebe zu sehen ist.

Auffallend ist es, daß der Fürst seine Baulust nicht auch auf die Festung Hohensalzburg erstreckt hat; an dieser ist nur eine einzige Spur seiner Beteiligung zu finden, nämlich aus dem Jahre 1588 am sogen. Bürgermeister; wahrscheinlich schloß er nur das früher nach innen offene Rondell mit einer Mauer. Wolf Dietrich scheint überhaupt kein großes Vertrauen zur Festung gehabt zu haben, wie seine Flucht im Oktober 1611 beweist. Auch an die Stadtbefestigung dachte er nicht. Ihm lag nur an einer Verschönerung der Stadt für ein verfeinertes, prunkvoll höfisches Leben im Frieden.

Durch seine fürstliche, repräsentative Bautätigkeit übte der Erzbischof, wie gesagt, nicht nur einen Einfluß auf das zeitgenössische Kunstleben Salzburgs, sondern auch auf das des ganzen Jahrhunderts aus. Dadurch, daß er eine Reihe von Bauten unvollendet stehen ließ, waren seine Nachfolger veranlaßt, sich ebenfalls baulich zu betätigen, wollten sie das Begonnene nicht wieder abreißen oder als Ruinen stehen lassen. Es war ihnen dadurch sogar ganz genau der Weg vorgezeichnet, wie und was sie weiter zu bauen hatten, die Anlage und Ausschmückung der Stadt in seinem Sinne mußte dadurch beibehalten werden, und auch bedeutendere neue Werke konnten sein Andenken nicht verdunkeln. In der Tat arbeiteten alle Erzbischöfe des ganzen Jahrhunderts an der Vollendung oder Ausschmückung der von Wolf Dietrich gegründeten Bauten.

Und nicht nur zum Ausbau seiner Werke waren die Nachfolger durch seine Bautätigkeit angeregt, vielmehr wurden sie von einer ähnlichen Baulust ergriffen, sie begnügten sich nicht mit der Vollendung der Wolf Dietrichschen Bauten

---

1 Im Stifte St. Peter befindlich; Abb. in den Mitt. d. k. k. Centralkomm. 1900. S. 213.

sondern setzten, da auch sie mehr oder weniger ehrgeizig waren, ihren Stolz darein, es ihm an Baueifer annähernd gleich zu tun. Jeder wollte ebenfalls eine ansehnliche Reihe von sichtbaren Erinnerungen an seinen Namen hinterlassen, das Bauen ward Anstandspflicht, und die Erzbischöfe wetteiferten förmlich darin, ihre geliebte Stadt an der Salzach zu schmücken. Das Ergebnis ist das schöne Stadtbild, an dem wir heute noch unsere Freude haben.

Dieser Gedankengang wird wohl der Verfolgung der weiteren Kunstentwicklung in Salzburg zugrunde gelegt werden müssen, denn es ist nicht wohl anzunehmen, daß fast zwei Jahrhunderte hindurch jeder Erzbischof ohne Ausnahme von so großem Eifer für die Stadtverschönerung beseelt gewesen wäre, wenn nicht starke Beispiele von Vorgängern das Bauen förmlich zur Tradition gemacht hätten. Ist doch im 17. Jahrhundert allein schon beinahe ein Dutzend monumentaler Kirchen durch Salzburger Erzbischöfe neu entstanden, von den zahlreichen kleineren Kunstschöpfungen dieser Zeit ganz zu schweigen. Man begreift, daß eben jeder folgende Bischof durch irgend ein Werk beweisen wollte, daß er nicht ein geringeres Kunstverständnis besitze als sein Vorgänger. Aus der weiteren Entwicklung der Kunst in Salzburg geht denn auch erfreulicher Weise hervor, daß mancher Fürst des Erzstiftes an Kunstsinn und feinem Geschmack dem EB. Wolf Dietrich durchaus nicht nachsteht.

Erzbischof Markus Sittikus (1612—1619) und Paris Lodron (1619—1653) — Santino Solari und die Dombauperiode.

Am 18. März 1612 wurde Markus Sittikus Graf von Hohenems (geb. 1572) zum EB. von Salzburg gewählt. Er war ein naher Vetter seines Vorgängers Wolf Dietrich und ein Neffe des bereits erwähnten Markus Sittikus, des Kardinals zu Rom, sowie ein Neffe des hl. Karl Borromäus, EB. in Mailand. Vor seiner Wahl war er Domherr in Salzburg und Domprobst in Konstanz gewesen.

Markus Sittikus, der mit Klugheit und Zähigkeit im Sinne der Gegenreformation regierte, erließ vorzugsweise fromme und kirchliche Verfügungen, und auch seine Bauten sind in der Hauptsache im Dienste der Kirche entstanden. Seine Handlungen tragen jedoch vielfach das Gepräge der Strenge und unbeschränkten Willkür. Den Intentionen seines Vorgängers arbeitete er, wo er konnte, entgegen.

In der kurzen Regierungszeit dieses Fürsten wurde in Salzburg verhältnismäßig viel gebaut.

Sofort nach seiner Erhebung zum Erzbischof gab Markus Sittikus dem Magistrat die Anregung zu mehreren Bauten, die der Stadtbefestigung dienen. So finden wir in einer Zusammenstellung, die der Stadtrat Mathias Scheller über die durch ihn geführten Bauten gemacht hat, bis 1617 den Betrag von rund 11 274 fl. für fortifikatorische Zwecke ausgewiesen. Hiervon treffen auf

den Wiederaufbau des Klausentores (1612)	rund	3617 fl.
St. Sebastianstor, Stadtmauer und Bergstraßtor, Runder Turm bei der Schanze und alte Mauer (1613/14)	»	6205 fl.
Niederbrechung des Ostertores (1616)	»	1088 fl.
Steintor und Schwibbogen beim Aufgang zur Kapuzinerstiege (1617)	»	364 fl.

Dazu kam noch 1618 das innere Gstättentor (Fleischertor?).

Klausentor.

Das neue Klausentor nebst einer Wachstube entstand auf dem Platze des alten Klausen- oder Schleusentores, das 1605 abgebrannt und dann von Wolf Dietrich abgetragen worden war. Das heute noch erhaltene Tor von 1612 ist mit seinem zweistöckigen Ueberbau fest an die senkrechte Wand des Mönchsberges angefügt und erscheint wie mit dem Berge verschmolzen. Der einzige Schmuck an dem ganzen Bau ist das gedrungene Marmorportal, das in strenger schwerfälliger Renaissancearchitektur mit kräftiger Rustika gehalten ist.

Linzertor. Das viel bedeutendere St. Sebastiantor (das innere Linzertor) steht seit 1894 nicht mehr. Es wurde an Stelle eines älteren im Verfall begriffenen Tores vom Maurermeister Peter Schalmoser von Grund aus neu aufgeführt (1613/14): «Urbi decori, civibus praesidio.» Beteiligte Werkmeister sind Steinmetzmeister Balth. Hasenerl und der welsche Steinmetz Anton Ortalin. Markus Sittikus sorgte auf seine Kosten für Verschönerung des Tores, insbesondere durch figuralen Schmuck. Das Tor bildete durch seine stilvolle und malerische dreitürmige Anlage, die an das Wappenbild der Stadt anklingt, einen schönen und natürlichen Abschluß der Linzergasse. In seiner kräftigen, durch eine mäßige Rustika unterstützten Pilasterarchitektur zeigte es rein palladianische Formen. Vorzüglich war der Figurenschmuck, ein Marmorrelief des hl. Sebastian nebst zwei Engeln, vielleicht ein Werk des Bildhauers Hans Konrad Asper.

Die übrigen Fortifikationsbauten unter Markus Sittikus sind von geringer Bedeutung; zu einer umfassenden Stadtbefestigung, wie sie jene gefährlichen Zeiten forderten, besaß die Bürgerschaft die Mittel nicht, der EB. aber überließ diese Angelegenheit seinem Nachfolger. Umsomehr baute er im Dienste der Kirche; auch die Fortführung der von Wolf Dietrich angefangenen Paläste ließ er sich angelegen sein, damit dem erstehenden neuen Dome eine würdige Umgebung gesichert war.

Residenz. So ließ er, wie schon erwähnt, einen angefangenen Trakt der Residenz gegen den Salzmarkt wieder abtragen, dafür erhielt der den Domplatz auf der Nordseite abschließende Flügel seine Vollendung. Die Seite gegen den Marktplatz (den heutigen Ludwig Viktorplatz) vollendete er ebenfalls, nachdem bereits 1612 das prächtige Portal aus weißem Marmor gegen den Hofplatz eröffnet worden war, das Meister Balth. Hasenerl gefertigt hatte. Auch der schöne Markus Sittikus-Saal nebst einigen daranstoßenden Zimmern ist das Werk dieses Fürsten, ein Glanzstück, reich an Schönheiten der Ar-

chitektur und der Stukkarbeiten, dessen heutiges Aussehen freilich zum Teil auf die Veränderungen vom Ende des 18. Jahrhunderts zurückzuführen ist.

Wie an der Residenz, so baute der Fürst auch am «Neubau» weiter und gab ihm wenn auch nicht die gänzliche Vollendung, so doch ein fertiges Aussehen. Ebenso baute er rechts der Salzach das Schloß Altenau aus, dem er den Namen Mirabell gab. «Neubau». Schloß Mirabell.

Eine Reihe von Schlössern aber baute Markus Sittikus neu in geringer Entfernung südlich der Stadt: 1612 erhob sich Emsberg (Kreuzhof); 1613—16 baute er für seinen Stadthauptmann Mabon und dessen Frau das Lustschloß Hellbrunn samt den Wasserwerken und gleichzeitig für seinen Bruder Jakob Hannibal das Schloß Emslieb; auch Waldems, das Monatsschlößchen bei Hellbrunn, entstand in dieser Zeit. Von Bedeutung ist hier nur Hellbrunn. Dieser berühmte Landsitz zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß er durch seine einfache im Villencharakter gehaltene Architektur mit seinen hübschen Dachgliederungen sich vorzüglich in den prächtigen landschaftlichen Rahmen einfügt. Das Schlößchen liegt, wie fast alle Schlösser des 17. und 18. Jahrhunderts, in der Ebene; mit dem eminenten stilistischen Gefühl, mit dem die damaligen Künstler Architektur und Gartenanlagen zusammenstimmten und das Ganze oft zu einer entzückenden Einheit gestalteten, ist auch hier eine herrliche künstliche Gartenanlage geschaffen, die mit ihrem wohldurchdachten Wechsel von Wasserspiegeln, Gartenpartien und anmutiger Gartenplastik, in Verbindung mit einem schönen Park, einen wahrhaft fürstlichen Eindruck macht. Wie aber diese ganze Anordnung in der Ebene doch wiederum der bergigen Umgebung angepaßt ist, wie trefflich das Monatsschlößchen auf der waldigen Höhe postiert ist und in Lage, Größe und Architektur wie ein Echo des Hauptschlosses wirkt, das alles erfüllt uns mit hoher Achtung vor dem feinsinnigen Geschmack des Bauherrn wie des Künstlers. Schloß Hellbrunn.

Bei näherem Eingehen auf die Einzelheiten der ganzen Schloßanlage überrascht uns jedoch ein anderes Moment: Markus Sittikus wollte hier nicht ein ernstes Werk schaffen, bei dem alles den strengen Forderungen der Architektur und den Begriffen abgeklärter Schönheit entspricht, sondern es sollte mit allen möglichen Mitteln ein Lustort geschaffen werden; Schloß und Garten sollten in künstlerischer Freiheit und zügelloser Aneinanderreihung mit fantastischen Schaustücken ausgestattet, es sollte dadurch allenthalben reichste Abwechslung und Unterhaltung geboten werden. Diesem Zwecke dienen die bekannten kunstvollen Wasserwerke, die zahlreichen Grotten, die reiche Anwendung der Plastik und mancherlei spielerische Besonderheiten an halb verborgenen Oertlichkeiten. Da oder dort unerwartet gefunden sollen sie angenehm überraschen und die ganze Anlage interessant machen. Dabei sind manche Bizarrerien nicht verschmäht, andererseits erfreuen darunter auch künstlerisch beachtenswerte Leistungen. Die Ausdrucksmittel wechseln fortwährend, u. a. ist auch die Wandverkleidung mit Mosaik, wie sie in der Gabrielskapelle angewendet ist, vertreten (Kronengrotte). Die Plastik, die wie die Wasserkünste und die dadurch betriebenen Schallwerke viel Heiterkeit hervorruft, behandelt meistens Personen und Vorgänge aus der griechischen Mythologie.

Und so wie Architektur und Plastik im Garten, (z. B. am Portal der Regengrotte) geradezu humoristisch wirken, ist auch die Malerei der Innenausstattung (Fresken von Arsenio M a s c a g n i) dazu berechnet, durch abenteuerliche Formen, exotische oder fantastische Tierdarstellungen sowie perspektivische Spielereien zu fesseln und zu verblüffen. Besonders reich bemalt sind der Hauptsaal und der daranstoßende Festpavillon. Alles in allem genommen fanden in Hellbrunn bereits barocke Elemente Anwendung zu einer Zeit, da in den sämtlichen übrigen Neubauten Salzburgs noch die Spätrenaissance herrschte.

Markus Sittikus ließ außerhalb der Stadt noch mehrere Schlösser ausgestalten; so restaurierte und erweiterte er z. B. das nahe Schloß Glanegg; auch eine Anzahl kleinerer Kirchen erbaute oder restaurierte er draußen im Lande, wie in Wagrain, Hütten und Radstadt; diese Bauobjekte sind jedoch künstlerisch nicht sehr bedeutend.

Rathaus.

Unter den profanen Neubauten in der Stadt ist aus jener Zeit vor allem das Rathaus hervorzuheben (1616—18). Die Einzelheiten der Bauführung lassen sich nicht genau erkennen, jedoch dahin zusammenfassen, daß verschiedene unregelmäßige Baulichkeiten in das Hauptgebäude einbezogen wurden, und dieses die äußere Gestalt und innere Einteilung erhielt, die es bis nach Mitte des 18. Jahrhunderts besaß. Die Gesamtauslagen für Bau und Einrichtung beliefen sich auf 10 696 fl.[1].

Beteiligt waren: Maurer- (und Bau-)meister Peter Schalmoser (600 fl.), der Maler Wilh. Weißenkirchner (Fresken an den Außenwänden mit sinnbildlichen Figuren, Darstellungen aus der römischen Geschichte und Wappen[2], 1818 fl.), der Bildhauer Joh. Waltpurger (Standbild der Gerechtigkeit über dem Portal im Jahre 1618, 163 fl.), der Bildhauer Math. Murmann (Wappen der Stadt und des Fürsten, 47 bezw. 105 fl.), der Steinmetz Balth. Hasenerl (Steinsäulen) u. v. a.

Nach dem Rathaus wurde unter der Leitung Schellers kein städtischer Bau mehr vollendet. Scheller († 1622) erhielt für seine vieljährige Mühe 100 Taler «Recompens», sein Helfer Wolf Mayrhauser 50 fl.

Collegium.

Im Jahre 1617 nahm der EB. bekanntlich die wichtige Gründung des Collegiums vor. Die dadurch notwendig gewordenen Gebäulichkeiten wurden 1618 in Angriff genommen; Markus Sittikus erbaute das «Gymnasium» auf eigene Kosten inmitten des ehemaligen Frauengartens. Am 14. Mai 1618 wurde der Grundstein zum sogen. Sacellum gelegt. Der ganze Bau war 1621 fertig, wurde aber unter den Nachfolgern noch bedeutend verschönert und erweitert.

Spital und Kirche St. Markus.

Eine andere gemeinnützige Gründung dieses EB. ist das Spital der barmherzigen Brüder. Es wurde nebst einer Kirche zu Ehren des hl. Markus an der Stelle erbaut, wo sich

1 F. V. Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg. 1885—91, II, 512 ff.
2 Siehe Hübner, Beschreibung etc. 1792, II, 24.

heute das Ursulinenkloster mit Kirche befindet; den Grundstein legte der Fürst am 18. April 1616, vollendet war der Bau 1617, die Einweihung erfolgte am 25. April 1618. Die ganze Gebäudeanlage samt der Kirche wurde später (1669) durch einen Bergsturz zerstört. Ueber das Aussehen der Markuskirche wissen wir heute nur, daß sie zwei hohe Glockentürme und eine Fassade aus weißem Marmor hatte, und daß in der Mitte der Fassade das Wappen des EB. mit der Jahreszahl 1617 angebracht war[1].

St. Salvatorkirche.

Auch jenes andere Kirchlein vom Jahre 1618, das Markus Sittikus auf dem Grund der abgebrochenen Spitalkirche an der Rückseite des «Neubaues» zu Ehren des hl. Salvator errichtete, steht heute nicht mehr. Sie wurde am 7. April 1619 eingeweiht und der sogen. «Roten Bruderschaft» übergeben. Es war ein einfacher Bau (42 Fuß lang, 27 breit, 60 hoch) mit einem Giebeldach, die mit Stukkaturen geschmückte Decke wurde von jonischen Wandsäulen getragen, in der Mitte der Kapitelle waren Engelsköpfe angebracht. Der holzgeschnitzte Choraltar enthielt ein Altarbild (Abendmahl) von Antonio Solari (wahrscheinlich einem Neffen des Dombaumeisters Santino Solari), darüber befand sich in einer Blende die Statue des Weltheilands[2].

Franziskanerkirche.

Ferner ließ Markus Sittikus eine Kapelle in dem von Wolf Dietrich erbauten Kapitelhaus errichten, sowie er auch in der Franziskanerkirche im Chorumgang eine Kapelle einbaute — (auf der Evangelienseite die erste). Sie ist dem hl. Karl Borromäus[3] geweiht; das Altarblatt mit der Darstellung des Heiligen ist vermutlich von La Neve.

[1] Hübner, Beschreibung etc. 1792. I. Bd. — Otto von Wallpach, Kurze Baugeschichte etc. 1882. S. 86.

[2] Hübner, Beschreibung etc. I, 265 f. — Otto von Wallpach, Kurze Baugeschichte etc. S. 101 f.

[3] Zu Ehren dieses seines Oheims ließ er auch die Kapelle zu Hellbrunn und des Salzburger Gymnasiums, die Kirche zu Wagrain und die Altäre zu Hütten und Radstadt errichten.

Das große Hauptwerk des EB. Markus Sittikus ist aber der Dombau. Diese wichtige Angelegenheit war bekanntlich durch die Gefangennahme seines Vorgängers ins Stocken geraten. Da nun die durch die Grundsteinlegung von 1611 eingeleitete großartig gedachte Neuanlage mit so großen Kosten verbunden gewesen wäre, daß Markus Sittikus, der nicht die gleiche Kühnheit und optimistische Auffassung wie Wolf Dietrich besaß, sich finanziell nicht imstande sah, Scamozzis Projekt zu verwirklichen, da er ferner sicherlich von dem ehrgeizigen Wunsche beseelt war, den Dom noch zu seinen Lebzeiten fertiggestellt zu sehen, was bei den gewaltigen Dimensionen des projektierten Domes voraussichtlich unmöglich war, und da er überdies jede Beteiligung seines Vorgängers an dem neuen Dombau ausgeschlossen wissen wollte, so lehnte er Scamozzi und seine Entwürfe ab und berief 1614 einen anderen Meister, Santino Solari, der ihm einen Bau mit bedeutend geringeren Ausmaßen entwerfen mußte. Solari kam dem Auftrage zur Zufriedenheit nach, wurde mit der Bauausführung betraut und zum erzbischöflich Salzburgischen Rat und Hofbaumeister ernannt; am 14. April 1614 nahm der EB. in eigener Person eine neue Grundsteinlegung vor. Nunmehr wurde der Bau energisch gefördert. Am 25. Oktober desselben Jahres waren bereits die Grundmauern gelegt, und als der Fürst 1619 starb, war das Kirchenschiff unter Dach gebracht, mit Kupfer eingedeckt, und von der Fassade mit den beiden Glockentürmen schon die halbe Höhe erreicht[1].

Domkirche.

Der Dombaumeister Santino Solari gehört einer comaskischen Baumeisterfamilie Oberitaliens an, den Solari vom Luganersee, welche, in zahllosen Mitgliedern vertreten, seit dem 16. Jahrhundert nicht nur in Italien, sondern auch in Südtirol, in Wiener-Neustadt und an anderen Orten Oesterreichs tätig erscheinen. Er ist 1576 in Verna, Provinz Como, geboren und war, nachdem er im Baufache schon bedeutende

[1] Anton R. von Schallhammer, Beschreibung der erzb. Domkirche. 1859.

Fortschritte in seinem Vaterlande gemacht hatte, in Salzburg tätig von 1614 bis zu seinem Tode, 10. April 1646. Santino Solari war kein

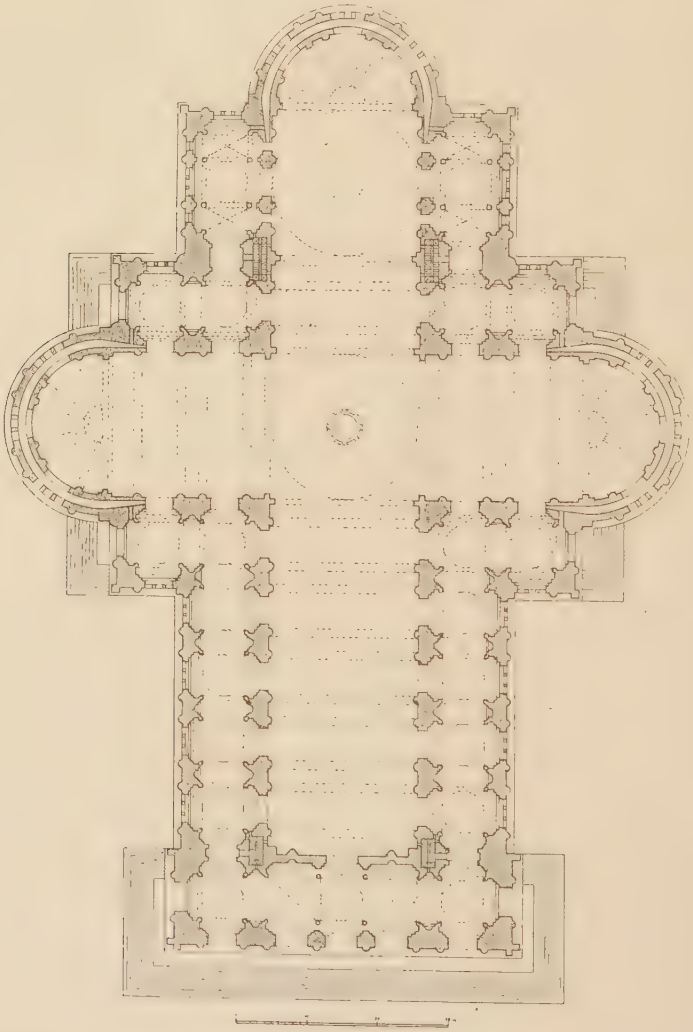

Abb. 1. Scamozzis Entwurf zum Salzburger Dom 1606. (Nach Schallhammer.)

weitberühmter Architekt wie Scamozzi, der in Oberitalien, in Prag und Galizien zahlreiche Bauten errichtete, und dessen Architekturschriften frühzeitig in Oesterreich mächtige Verbreitung fanden, der demnach als Praktiker und Theoretiker einen bedeutenden Namen hatte. Solari

war, wie es scheint, mehr praktisch tüchtig und mehr in guter Schule gebildet als künstlerisch genial, einer von den unzähligen Baumeistern, mit denen Italien damals die halbe Welt versorgte. Der Dom ist unseres Wissens sein einziges monumentales Werk.

Vergleichen wir nunmehr die Entwürfe der beiden Meister. Ein Blick auf die Grundrisse (Abb. 1 und 2), die in gleichem

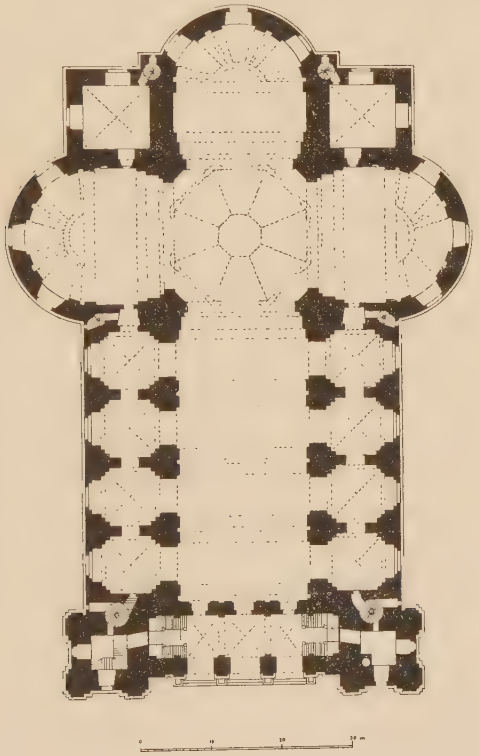

Abb. 2. Dom zu Salzburg (1614—1628) von Solari.
(Aufgen. v. A. Eckardt.)

Maßstabe gehalten sind, zeigt sofort die bedeutende Verringerung der Ausmaße, die Solari vornehmen mußte, aber auch, wie übergewaltig das Projekt Scamozzis war, nach dessen Entwurf der Dom die großartigste Kirchenanlage in Deutschland geworden wäre. Der projektierte Dom würde bei einem lichten Flächenmaß von über 7000 qm, bei einer Länge von 139 m,

einer Breite von 49 m und einer Querschifflänge von 98 m über 18000 Personen gefaßt haben (Chor und Vorhalle nicht mitgerechnet), in Solaris Dom finden nur etwas mehr als 10000 Personen Platz, seine Länge beträgt 99 m, seine Breite 45 m, die Querschifflänge 68 m und das Gesamtflächenmaß 4500 qm. Immerhin ist dieser noch weiträumig und stattlich genug, so daß er an lichtem Flächeninhalt unter den deutschen Domen nur von jenen zu Köln, Ulm, Speyer und Straßburg übertroffen wird.

Der Entwurf Scamozzis stellt ein lateinisches Kreuz von schönstem Ebenmaße dar. Der längere Arm schließt mit einer dreiteiligen Vorhalle ab, die übrigen drei Arme mit Halbkreisapsiden. Langhaus und Querschiff sind dreischiffig, über der Vierung wie über dem Hochaltar ist je eine Kuppel gedacht; die Seitenschiffe bestehen, an die Türme organisch anschließend, aus je fünf Kapellenabteilungen, die mit Flachkuppeln überwölbt sind und sich jenseits des Querschiffes als Sakristeiräume fortsetzen. Sie öffnen sich gegen das Haupt- bezw. Querschiff in Rundbogenarkaden zwischen schlanken Pfeilern mit gekuppelten Halbsäulen, auf diesen ruht das riesige Tonnengewölbe. Zu den Eingängen in der Vorhalle und im Querschiff führen Freitreppen. Die prachtvoll profilierten Pfeiler mit ihren Halbsäulen, die in organischer Konstruktion mit ebensolchen an der Außenseite des Baues korrespondieren, die reiche Arkadenanordnung im Chor, die Umgänge an den Apsiden, die durchwegs schlanken Glieder, insbesondere die grazilen Vierungspfeiler sind Feinheiten, die den Entwurf hervorragend interessant machen. Durch die harmonischen Verhältnisse und die Klarheit der ganzen Anlage, wie durch die konstruktive Einheitlichkeit und stolze Schlichtheit, mit der eine großzügige Idee das Ganze organisch und rein durchdringt, wird dieser Entwurf zu einem der kunstvollsten und edelsten erhoben, die die italienische Architektur geschaffen hat, zu einem Werk vollendeter Meisterschaft.

Gegenüber einem solchen Mustergebilde kann es für Solari keinen Tadel bedeuten, wenn man feststellt, daß sein reduzierter Entwurf jenem in einigen Punkten nachsteht; sind doch der wertvollen Eigenschaften, die das Werk des Comasken aufweist, immer noch genügend viele, um es einen vollwertigen Ersatz für den verlorenen romanischen Dom nennen zu können. Denn Solari hat sich als verständnisvollen und geistreichen Vereinfacher jenes übergewaltigen Projektes erwiesen und hat uns in seinem Werke noch immer eine der herrlichsten Schöpfungen barocker Kirchenbaukunst auf nichtitalienischer Erde hinterlassen. In der Hauptsache gehört der Bau übrigens noch der Spätrenaissance an. Von Scamozzis Entwurf unterscheidet sich sein Grundriß in Folgendem: die Seitenschiffe sind bereits dem Barockgeschmacke entsprechend, in einzelne Kapellen aufgelöst, die nur noch durch schmale Durchgänge miteinander in Verbindung stehen, so daß von eigentlichen Seitenschiffen nicht mehr gesprochen werden kann. Jenseits des Querschiffes setzen sich diese Kapellen nicht mehr organisch fort, dort befinden sich vielmehr links und rechts vom Chor, aber mit diesem nicht in Verbindung stehend, etwas größere quadratische Sakristeiräume, durch die an dieser Stelle eine größere Breite der Kirche verursacht wird als im Langhaus. Diese Einseitigkeit wird freilich wieder aufgewogen durch die ebenfalls über die Langhausbreite vorstehenden Türme; diese sind jedoch dem Langhaus und der Vorhalle durchaus unorganisch angefügt. Ferner sind gegenüber Scamozzis Projekt die Seitenschiffe des Querschiffes weggelassen, die Querschiffarme und insbesondere der Chorarm des lateinischen Kreuzes sind bedeutend gekürzt und stimmen an Größe alle drei vollständig überein, da nur mehr eine einzige Kuppel, nämlich die achteckige Vierungskuppel, vorgesehen ist. Dadurch, daß die Vierungspfeiler stark in der Richtung nach dem Vierungsmittelpunkt angeordnet sind, machen die Querschiffarme und der Chor, denen vereinfachte Halbkreisapsiden ohne Umgänge an-

gefügt sind, beinahe den Eindruck von nach der Vierung offenen Rundräumen, die im Verein mit dem Mittelschiff des Langhauses ein sehr harmonisch geformtes Kreuz bilden. Ebenmäßigkeit ist überhaupt auch diesem Entwurf nicht abzusprechen, obwohl Mauern und Pfeiler, an denen die Halbsäulen durch gekuppelte Pilaster ersetzt sind, bedeutend stärker und schwerfälliger gehalten sind als bei Scamozzi. Das Wertvollste am Entwurf ist aber die außerordentliche Klarheit der ganzen Anlage und die Ablehnung aller kleinlichen theatralischen Tändelei.

Dasselbe gilt vom Aufriß.

Die Einheitlichkeit des großen Hauptraumes, die wir heute bewundern, erreichte der Meister nur, indem er alle raumbildenden Faktoren der einen großen Hauptidee dienstbar machte, die schon der Grundriß ausspricht, nämlich der Bildung des majestätischen Raumkreuzes, das über der Vierung von einer Kuppel gekrönt wird; diese sowie die gewaltigen Conchen, mit denen das Hauptschiff und die Querschiffarme abschließen, halten durch ihre Rundung und Wölbung den Raum nach der Vierung hin zusammen, die noch besonders durch die Beleuchtung als Raummittelpunkt betont wird, nämlich durch die Lichtfluten, die von oben durch die Kuppel dringen.

Um die souveräne Uebermacht des Hauptraumes zu sichern und jede Zersplitterung durch Nebenräume zu vermeiden, mußten diese bis aufs äußerste untergeordnet werden. Aus diesem Grunde sind die Seitenschiffkapellen gegenüber dem Mittelschiff so niedrig gehalten, daß ihre Arkadenöffnungen nicht einmal halb so hoch sind wie das Kranzgesims des Mittelschiffes, auf dem erst das große Tonnengewölbe ruht. Und ebenso sind die über diesen Kapellen lagernden Emporen als selbständige Räume abgetrennt; sie stehen nur durch Fensteröffnungen und Türen mit vorgelegten Balkonen in Verbindung mit dem Hauptraum.

In der Ausgestaltung und Ausschmückung des Innenraumes hat Solari einerseits Leere und Gliederlosigkeit sorgfältig vermieden, um nicht kahl und nüchtern zu wirken, andererseits ließ er sich nicht zu Ueberladung und Aufdringlichkeit verleiten, denn dieser majestätische Raum brauchte Ruhe, feierliche Einfachheit und würdevollen Ernst. Die gewaltigen, den Pfeilern und Wänden vorgelegten glatten, gekuppelten Pilaster, die sich jenseits des Kranzgesimses in glatten Gewölbgurten fortsetzen und das Tonnengewölbe wie die Conchen wohltuend gliedern, wirken gleichzeitig konstruktiv und dekorativ. Auf ihren schönen römischen Kapitälen ruht ein reiches Gebälk, das eine besondere Zierde des Raumes darstellt. Zwischen den Pilastern und Gurten ist maßvoll eine großzügige dekorative Belebung angebracht: an den Wänden durch die Balkone mit ihren großen Konsolen und durch Stukkaturen; am Gewölbe und in der Kuppel, sowie an den Gewölbezwickeln, in den Conchen und in den Seitenschiffkapellen durch mehr oder weniger reich mit Stuckornamenten umrahmte Fresken bezw. Oelbilder. Daß durch diese Gemälde, von denen je drei auf einen Gewölbestreifen treffen, das Gewölbe in zahlreiche Felder geteilt und dadurch der Geschlossenheit beraubt ist, kann nicht wohl als Vorzug ausgelegt werden. Die Stukkaturen stehen an Wert ebenfalls der Architektur nach. Im Ganzen aber wirkt die Ausschmückung, die übrigens nicht mehr unter Markus Sittikus vorgenommen werden konnte, erwärmend und besonders dadurch erfreulich, weil sie gegen die Architektur sorgfältig abgewogen ist, so daß die edlen konstruktiven Elemente des Baues noch voll und ganz zur Geltung kommen. Die Stukkaturen, die eine ganze Leidensgeschichte hinter sich haben[1], weisen bereits die Merkmale des Barock auf; die heute sichtbaren Fresken sind nicht mehr im Originalzustande: 1859 durch Brand arg beschädigt, wurden sie sämtlich seitdem restauriert.

---

1 Siehe Otto von Wallpach, Kurze Baugeschichte etc. 1882, S. 73.

Die Beleuchtung dieser herrlichen Raumschöpfung ist mit ziemlicher Zurückhaltung angeordnet. Noch flutet nicht jene Lichtfülle in den Raum, wie bei den eigentlichen Barock- oder gar Rokokobauten; im gemäßigten Renaissancecharakter ist der Zugang des Lichtes auf verhältnismäßig kleine rechteckige Fenster in den drei Apsiden verteilt. Sehr gut ist die Kuppelbeleuchtung, die durch je acht Fenster in der Trommel und in der Laterne herbeigeführt wird. Das Langhaus ist bedeutend dunkler gehalten, die Emporen und die Seitenschiffkapellen erhalten ihre eigene Beleuchtung. Die Gesamtwirkung des Raumes ist eine außerordentlich feierliche, weihevoll erhaben und mächtig; sie wird geradezu überwältigend, wenn die schwellenden Tonfluten der Orgel den Raum durchbrausen.

Fassen wir das Aeußere des Domes ins Auge. Er ist von drei von Wolf Dietrich gegründeten Plätzen umgeben, vom Domplatz, Residenzplatz und Kapitelplatz. Durch diese freie Lage macht sich, namentlich gegen die letzten beiden Plätze hin, so recht der gedrungene Charakter des Baues geltend. Wie im Innern, so zeigt sich auch von außen die Klarheit der Gesamtdisposition, vor allem die imposante Kreuzanlage. Auffällig ist die ungewöhnliche Einfachheit, das verhältnismäßig Rohe des Aeußern. Eine massive, nur von den meist rechteckigen Fensteröffnungen unterbrochene Mauermasse aus grobkörnigen Sandsteinquadern umhüllt den Innenraum in starrem, romanisch oder archaisch wirkendem Trotz. Während nämlich nach Scamozzis Plänen durch die vorgelegten Halbsäulen und andere Andeutungen in bestimmtester Form schon am Aeußern des Baues geradezu abgelesen werden konnte, in welcher Weise die Innenseiten konstruktiv gegliedert sind, ist dies nunmehr von außen so viel wie gar nicht zu erkennen. Die Mauern entbehren jeder Gliederung oder Dekoration, nur ein einziges Gesims im Zusammenhang mit dem inneren Kranzgesims läuft in Höhe des Seitenschiffdaches um die Apsidenmauern. Mit diesen Eigenschaften und besonders mit den gerundeten Kreu-

zesarmen und der Kuppel übt der Bau, eine glückliche Verbindung von Langhaus und Zentralbau, von außen eine geschlossene, nach der Kreuzung konzentrierte Wirkung aus.

An diesen wuchtigen Baukörper fügt sich in ganz anderem Charakter im Westen die Fassade mit den Türmen an. Dieses reichgegliederte, monumentale Schaustück aus weißem Untersberger Marmor wirkt kulissenartig angeklebt, nichts an ihm steht im konstruktiven Zusammenhange mit dem anschließenden Langhaus. Die Fassade will als Kunstwerk für sich betrachtet werden. Ihr Mittelstück ist in zwei Geschossen, mit der bekannten italienischen Giebelbildung darüber, aufgebaut, die Türme[1] haben ein Geschoß mehr und auf diesem einen im Durchmesser reduzierten achteckigen Aufbau mit Kuppelhelm, der, unvermittelt auf das viereckige Turmplateau aufgesetzt, nicht gerade glücklich wirkt. (Die Spitzen der Türme lagen nicht im ursprünglichen Plane Solaris.) Die drei Geschosse weisen in ihren glatten Pilastern die übliche Uebereinanderstellung der toskanischen, jonischen und korinthischen Ordnung auf. Die beiden kräftigen Gesimse, die sich quer über die ganze Fassade erstrecken, lassen eine bedeutende Höhenwirkung, wie sie in den eigentlichen Barockbauten angestrebt wird, nicht aufkommen. Immerhin finden sich barocke Elemente in den jüngeren Teilen der Fassade, so in der oberen Turmbildung und in der reichen, plastischen Ausschmückung. Sie ist über die ganze Front verteilt und besteht neben Festons, Engeln, Wappen und anderen Zieraten hauptsächlich aus je vier Kolossalstatuen vor dem Eingange und über dem ersten Gesims, sowie aus drei ebensolchen Giebelstatuen. Der plastische Schmuck trägt sehr wesentlich zur Belebung der Fassade bei und verleiht ihr einen heiteren, festlichen Charakter, ist jedoch erst nach und nach entstanden und weist daher Ver-

[1] Die Höhe der Türme bis zum Kreuze beträgt 79 m, die der Kuppel bis zum Kreuze 64,5 m, die Höhe des Mittel- und Querschiffes 31 m.

schiedenheiten in Stil und Durchführung auf. Erst am Schlusse des Jahrhunderts konnte er für vollständig gelten.

Im Großen und Ganzen haben wir im Salzburger Dom noch ein Werk der Spätrenaissance vor uns, das einerseits nicht ohne Vorbild entstanden ist, andererseits bedeutend genug war, um auch vielfach zu verwandten Schöpfungen anzuregen. Scamozzi hatte in seinem Entwurfe offenbar an die Langhausprojekte für St. Peter in Rom aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts angeknüpft. Seine Absicht war aber, diese an Freiräumigkeit und Kühnheit zu übertreffen. Vergleicht man seinen Plan mit dem der Peterskirche, wie sie von Carlo Maderna ausgebaut wurde, so übertrifft Scamozzis Entwurf entschieden jene komplizierte Durchbildung durch größere Einheitlichkeit, Klarheit und architektonische Schönheit. Solari behielt den Hauptgedanken, nämlich an die Vierung mit der Kuppel drei Kreuzesarme mit Halbkreisapsiden zu legen, bei; wir finden also in seinem Dom das Raummotiv von St. Peter, wenn auch in abgeschwächtem Maßstabe, wieder. Das Langhaus an sich aber erinnert unmittelbar an den Gesù in Rom, Schon aus dem Grundriß spricht unverkennbar die gleiche Disposition und Raumauffassung. Die Seitenwände des Mittelschiffes hat jedoch Solari künstlerischer gestaltet, indem er dadurch, daß er die Pilaster in bessere konstruktive Beziehung zum lastenden Tonnengewölbe brachte, eine architektonische Einheit schuf, die im Gesù noch nicht in demselben Maße zum Ausdruck kommt, da hier das Kranzgesims zu stark im Sinne einer Trennung zwischen Unterbau und Gewölbe wirkt. Solari machte sich überhaupt, abgesehen von der allgemeinen Anlage des Baues, ziemlich unabhängig von jenen Vorbildern und war offensichtlich bemüht Neues zu schaffen, ein Umstand, der dem Dom zahlreiche individuelle Züge gesichert und daher seinen kunstgeschichtlichen Wert nur erhöht hat.

Die Bedeutung des Salzburger Domes für den Kirchenbau nördlich der Alpen ist kein geringer und wiederholt festgelegt

worden [1]. Nicht nur, daß dieser Bau die italienische Spätrenaissance in die Kunst unserer Lande einführte und hier der erste und bedeutendste Vertreter dieses Stiles ist: mit ihm ist zugleich das Grundmotiv für die meisten deutschen Barockkirchen gegeben, und zahlreiche bayerische und österreichische Kirchen sind in unmittelbarer Anlehnung an ihn entstanden oder haben den Grundgedanken seiner Anlage weiter entwickelt. Vor allem freilich mußte, wie das bei mächtigen Vorbildern überall der Fall ist, eine starke lokale Anregung von diesem Werke ausgehen, und so läßt sich bei den meisten der späteren Kirchen Salzburgs beobachten, wie einzelne hervorstechende Eigenschaften des Domes aufgegriffen und mehr oder weniger frei verwendet wurden. Am deutlichsten zeigt sich das daran, daß in der Folge nicht weniger als fünf ansehnliche Kirchenkuppeln in Salzburg entstanden sind. Auch den Einfluß der Domfassade lassen einige Kirchen mehr oder weniger deutlich erkennen, so die Kirche von Maria Plain, die Universitätskirche, die Ursulinenkirche und die Nonntaler St. Erhardkirche. Andererseits muß freilich anerkannt werden, daß Salzburgs spätere Kirchen in der Gesamtanlage durchwegs selbständig gehalten sind, und wenn auch bei den meisten die Kreuzanlage wiederkehrt, so findet sich doch nirgends das lateinische Kreuz, das Charakteristikum des Domes, als Grundriß. Daß natürlich bei der äußerst lebendigen Tätigkeit Salzburgs auf dem Gebiete der Plastik und der Marmorbehandlung auch Teile der Ausschmückung des Domes nah und ferne angeregt haben, ist selbstverständlich; ein besonders deutliches Beispiel hiefür bietet der Hochaltar der Stiftskirche zu Berchtesgaden, der 1661—69 entstand. —

Dem EB. Markus Sittikus war es jedoch nicht vergönnt, den Dom, sein Lieblingswerk, in fertiger Pracht zu schauen.

[1] z. B. Dr. Rob. Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, Berlin 1886. — Dr. Alb. Ilg, Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn, Prag 1893.

Schon am 9. Oktober 1619 schloß er die Augen, um seinem großen Nachfolger Paris Lodron auf dem erzbischöflichen Stuhle Platz zu machen.

Paris, aus dem Geschlechte der Grafen von Lodron, deren Stammschloß am Lago d' Idro lag, war Domprobst zu Salzburg, Probst zu Maria Saal und Domherr zu Trient und Regensburg. Er wurde am 13. November 1619 im 33. Lebensjahre zum EB. von Salzburg gewählt.

Paris Lodron war ein vortrefflicher Bischof, Landesfürst und Staatsmann, der in den schweren Zeiten des 30-jährigen Krieges durch energische und umsichtige Vorkehrungen Stadt und Festung in steter Kriegsbereitschaft hielt, dennoch aber mit großer Klugheit und weiser Friedensliebe den Kampf vom Lande abzuhalten und die geängstigte Bevölkerung zu schützen verstand. Aber nicht nur abwehrend, auch schaffend und fördernd wußte er seine Aufgabe zu lösen. Indem er der Stadt den Frieden erhielt, gelang es ihm, ihre Schönheiten und Kunstwerke nicht nur unversehrt zu erhalten, sondern sogar bedeutend zu vermehren, so daß zahlreiche Monumentalbauten von entschiedenem Kunstwert seinen ruhmvollen Namen ins Gedächtnis rufen. Unter seiner Regierung erhielt das Stadtbild neuerdings ein charakteristisches Gepräge, wir schätzen in Paris Lodron wie in dem baulustigen Wolf Dietrich einen Neugründer der Stadt.

Stadtbefestigung.

Den Zeitverhältnissen entsprechend kam für ihn in erster Linie eine ausreichende Befestigung von Salzburg in Betracht, die er in so genialer Weise durchführte, daß die Stadt nach ihrem Abschluß — wenigstens damals — uneinnehmbar war; dabei kam ihm zu statten, daß ihm als Festungsbaumeister der erfahrene Solari zur Seite stand.

Es ist dies die dritte Befestigung großen Umfangs, die Salzburg erlebte, und zugleich die bedeutendste: die erste eigentliche Stadtbefestigung war im 13. Jahrhundert, der zweite, größere Mauergürtel im 15. Jahrhundert erbaut worden.

Nunmehr setzte Paris Lodron innerhalb der Jahre 1620 und 1646 die Stadt durch einen teilweise noch weiter hinaus-

gerückten Mauergürtel, durch Basteien und Schanzen, durch eine Anzahl neuer Tore, wodurch mehrere aus den früheren Epochen bedeutungslos wurden, sowie durch den Ausbau der Festung Hohensalzburg in jenen Verteidigungszustand, der ihr den Ruf der Unbezwinglichkeit eintrug. Er war der erste, der die strategische Lage Salzburgs im großen Sinne auffaßte und die drei Höhen sowie die Stadt zu weit ausgreifenden Befestigungswerken zusammenzog, die er von seinem Dombaumeister Solari nach der damaligen italienischen Befestigungsmanier herstellen ließ.

Bereits in den vorausgegangenen Jahren waren bekanntlich das Tor am St. Johannspital 1607, das Klausentor 1612, das Sebastianstor 1613/14, das Bergstraßtor 1613/14, das Tor zur Kapuzinerstiege 1617 und das innere Gstättentor 1618 errichtet worden. Unter Verwendung der vorhandenen Tore begann die weitere Befestigung[1] der Stadt mit der Erbauung des Michaelstores (nächst dem heutigen Mozartplatz) 1620 und der anstoßenden Kurtine, die bis 1624 vollendet war. An diese baute sich Solari gleichzeitig sein Wohngebäude. Im folgenden Jahre wurde begonnen, den Mönchsberg an den beiden Längsseiten zu skarpieren und bis nach Mülln mit Fortifikationen zu versehen. Sehr wichtig war das Jahr 1622: Solari ließ, damit die Befestigungen nach den Regeln der neuesten Kriegsbaukunst angelegt würden, durch kaiserliche Ingenieure zu Wien die fortifikatorischen Pläne entwerfen, wofür 1400 fl. gezahlt wurden; die Stadt Salzburg erhielt durch Paris Lodron den Charakter einer Festung, den sie fortan 240 Jahre hindurch behielt; ferner wurden zwischen dem Lederer-, Mirabell- und Linzertore die Basteien und Kurtinen in Angriff genommen, die bis 1641 fertig waren, sowie das äußere Linzer- oder Rupertitor errichtet und das alte Nonntaltor geschleift. 1623 entstand die innere Monikapforte am Mönchsberg, 1627 das Mirabelltor. Wie der Mönchsberg wurde auch der Kapuzinerberg gegen die Talsohle senkrecht skarpiert, die wenigen übrig gelassenen Zugänge mit Blockhäusern geschlossen und verschanzte Lager hergestellt. 1629 wurde auf dem Kapuzinerberg das Franziskus- oder Kapuzinerschlößchen als Blockhaus errichtet; die Befestigungsmauer um den Kapuzinerberg wurde 1630—32 aufgeführt und der Berg in ein verschanztes Lager umgestaltet, das durch ein befestigtes Tor mit Blockhaus am Fahrwege seinen Abschluß fand. Das Felixtor auf halber Höhe der Kapuzinerstiege wurde 1632 errichtet. (Der Erbauer dieser Stiege war der Weihbischof Joh. Paul Ciurletta, der sie 1620 nebst dem Benefiziatenhaus bei St. Johann am Imberg auf eigene

[1] Mitt. d. Ges. f. Salzb. Ldskde. 1861, 70 f.

Kosten errichten ließ.) 1634 wurde das Steintor zwischen der steilen Felswand und der Salzach erbaut. 1635 führte Solari Vorwerke der Festung Hohensalzburg auf und zwar das unterste Blockhaus oder den Sperrbogen, sowie das Schartentor, das den Schloßberg vom Mönchsberg trennt. Vom Hasenturm bis hinüber zum Glockenturm wurde eine neue Befestigungslinie angefügt, nämlich die obere und untere Hasengrabenbastion mit der hohen Schanze und der großen Kasematte samt Pulverturm, sowie eine tiefer liegende Befestigungsreihe, die mit dem Lodronbogen (I. Sperrbogen) beginnt und sich zur ehemaligen Scharte zieht, vor welcher an Stelle des alten Schartentores ein neuer Sperrbogen angelegt wurde[1]. Das dominierende Werk dieser zweiten Linie war die den Mönchsberg beherrschende sog. Katze (Lodronbastei). — Der Zugang zur Zitadelle erfuhr durch die zahlreichen Außenwerke, die Solari errichtete, eine vorzügliche Sicherung. Aber auch im Innern des Schlosses zeigen sich die Lodronwappen allerorten, so am Fahrweg unter der Roßpforte, die 1636 errichtet wurde, am Hause neben dem Reißzuge, am Kohlengewölbe und an dem stattlichen, zwei Stockwerk tiefen Weinkeller im hohen Schlosse, der fast durchwegs in Felsen gehauen ist.

Die bedeutenden Umgestaltungen auf dem Mönchsberg, die Paris Lodron vornahm, mögen wohl hauptsächlich den äußeren Mönchsberg (den Teil nördlich der Bürgerwehr) betroffen haben, wovon es heute schwer ist, eine klare Vorstellung zu gewinnen. Bei dieser Gelegenheit dürfte der auf den alten Stadtansichten erkennbare Mönchssteinturm (wohl gleichbedeutend mit dem Pinzenauerturm) abgetragen oder als Steinbruch benützt worden sein[2]. Die Mönchsbergfortifikationen fanden ihren Abschluß mit den Schanzen an der äußeren Monikapforte, die beim Aufgang zum Mönchsberg von der Vorstadt Mülln aus 1638 erbaut wurde. Auch die lange Sandsteintreppe, die auf den Mönchsberg führte, nebst einer Wachtstube hinter dem Franziskanerkloster ließ Paris errichten. (Vorher war der Berg auf dieser Seite nur durch eine im Felsen ausgehauene St. Petersche Stiege zugänglich.) Der EB. erbaute ferner die Pulvertürme St. Josef und St. Florian; 1640 (42) ließ er den St. Jakobs- (später Berchtold-)pulverturm durch einen Zwinger (Blockhaus) stärker befestigen. 1641 wurde die Bastion zwischen der Sommerresidenz Mirabell und der Salzach vollendet, und die Grieskaserne (die alte Türnitz), wohl die älteste Kaserne Deutschlands, begonnen. Mauer und Tor zur «Katze» stammen aus dem Jahre 1642, das dritte Tor auf dem Fahrwege in die Festung aus dem Jahre 1644 Das Lederertor (auch Vitalis- und Wassertor genannt) sowie das Nonnbergtor wurden in jener Zeit restauriert. Mit dem Kajetaner- oder Ehrentraudtor endlich war die Befestigung in der Hauptsache abgeschlossen. Als Paris dieses Tor 1644 erbaute und damit der 1624

[1] Mitt. d. Ges. f. Salzb. Ldskde. 1877.
[2] Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg II, 514.

vollendeten Kurtine des Michaelstores den Abschluß gab, wurden die beiden alten Nonntalklausen zwecklos. Die innere war bereits 1622 abgebrochen worden, die äußere (das alte Ehrentraudtor), vorher eines der vier Hauptstadttore, verlor bloß seinen turmartigen Aufbau und wurde vermauert. (Ueberbaut vom Hause Schanzlgasse 14 ist es in der Hauptsache heute noch zu finden[1].)

Daß diese Befestigungsarbeiten in einer solchen Ausdehnung durchgeführt werden konnten, wurde besonders durch den Umstand begünstigt, daß das entsprechende Baumaterial am Ort zur Verfügung stand. Am Mönchsberg und am nahen Rainberg brauchte nur nach Bedürfnis die als Baustein so verwendbare Molasse gebrochen werden, besonders die gröberen Konglomeratblöcke waren für die Mauern hervorragend geeignet. Die vielen großen Marmordeckplatten der von Paris teils erhöhten, teils neugebauten krenelierten Mauer, die sich vom «Bürgermeister» zum Lodronbogen hinabzieht, dürften dem Aschhofe, dem alten Domfriedhofe, angehört haben.

Gleichzeitig mit der Stadtbefestigung setzte Paris Lodron auch das Land in kräftigen Verteidigungszustand. Unter der Leitung Solaris wurden die Verteidigungswerke der Pässe Mandling, Luftenstein, Lueg, Hüttenstein, sowie des Strub- und Kniepasses ausgebessert und durch Blockhäuser verstärkt; ebenso die Veste Werfen und die Mauern von Tittmoning und Radstadt in Stand gesetzt; außerdem wurden die Schlösser Neuhaus, Plain, Stauffeneck und Raschenberg, sowie der Steinpaß bei Unken befestigt.

Wenn es sich auch bei all diesen Befestigungswerken meistens um Bauobjekte handelt, die in architektonischer Hinsicht nichts Außerordentliches bieten, eine wenig einladende, ja düstere Wirkung ausüben und teilweise sogar unscheinbar sind, so stellen sie doch in ihrer Gesamtheit als Schöpfung eines einzigen Fürsten eine gewaltige Leistung dar. Welche Riesenarbeit war allein das Skarpieren der drei Stadtberge von Salzburg! An 500 Mann waren täglich bei dieser schwierigen Arbeit beschäftigt und mußten die kolossalen Quaderstücke an den steilen Hängen bis zu jener imposanten Höhe übereinander-

[1] Mitt. d. Ges. f. Salzb. Ldskde. 1901, 91.

türmen, zu der wir noch heute mit Schauer und Bewunderung emporblicken. Wie aus einem Guß stehen diese Mauern da, eins geworden mit dem Berge, gäh und unersteiglich.

Festung Hohensalzburg.

Auch solche Bauten sind Kunstwerke, und wer empfindet z. B. angesichts der Festung nicht, daß diese ungleichmäßig ansteigenden, scheinbar regellos gestellten Mauern und Schanzen, Türme und Blockhäuser einen außergewöhnlich fesselnden Eindruck machen, so daß man sich beinahe nicht von ihrem Anblick trennen möchte? Der Eindruck der Macht und Größe, der Kraft und Geschlossenheit ist es, den wir von der Festung Hohensalzburg empfangen. Gerade die Skarpierungen tragen zu einer bedeutenden Höhenwirkung bei; stolz und unnahbar ragt die Burg empor.

Trotz des düstern Charakters der Stein- und Mauermassen hat sie aber doch ihre intimen Reize, die uns unwiderstehlich anziehen. Man möchte eindringen in all die wildromantischen Partien des Festungsberges mit seinem herrlichen Baumbestand, möchte jeden Winkel an den bemoosten Mauern und Brücken, in den Toren und Höfen aufsuchen und all die malerischen Bilder durchkosten, an denen dieses Gemäuer so überaus reich ist. Man darf es unbedenklich aussprechen: trotz der Kahlheit ihrer Mauern, trotz ihrer zahlreichen rauhen und unwohnlichen Partien und ihrer dumpfen und dunklen Gewölbe ist die Festung schön, von welcher Seite sie auch gesehen wird, und ob fern oder nah. Die wunderbar ruhigen und harmonischen Linien der Festung erheben sie zu einem eigenartigen und bedeutenden Kunstwerk. Hier ist nichts Bizarres, nichts Geziertes und Kleinliches, nur Echtheit, Ursprünglichkeit und Wahrheit.

Auch die beiden anderen Stadtberge, auf denen sich ebenfalls noch bedeutende Reste der Befestigung finden, enthalten viel des Schönen und künstlerisch Beachtenswerten. Einen reizenden Schmuck besitzt z. B. der Kapuzinerberg in seinen Ecktürmchen auf der Skarpierungsmauer, und die schlichten

Türme und einsamen Ruinen auf dem Mönchsberge zwingen förmlich dazu, von der Vergangenheit zu träumen. Im Umkreise der Stadt dagegen ist von all den Lodronschen Schanzen und Toren heute fast nichts mehr zu erblicken. Als Salzburg seinen Festungscharakter verlor, wurde innerhalb kurzer Zeit das meiste beseitigt.

Es ist klar, daß die Befestigungswerke des Erzbischofs, die großenteils durch die «Landfahne» (zum Waffendienst einberufenes Landvolk) ausgeführt wurden, sehr große Summen verschlungen haben. Beliefen sich doch die Unkosten von 1622—28 allein auf 196484 rhein. fl. Leider fehlen uns die Angaben über die Aufwendungen in den übrigen Jahren und über die Einzelheiten. Wenn man außerdem bedenkt, daß gerade der EB. von Salzburg in jener Zeit ganz außerordentlich durch Kriegskontributionen in Anspruch genommen wurde, daß Salzburg der Zufluchtsort zahlloser Flüchtlinge war (bekanntlich sogar des bayrischen Kurfürsten Maximilian), und daß die Hungersnot in der Stadt die Lebensmittel enorm verteuerte, so begreift man, daß die finanziellen Anforderungen, die der 30jährige Krieg an Salzburg und besonders seinen Erzbischof gestellt hat, unermeßlich hoch gewesen sein müssen.

Und doch war Paris Lodron mit allen Kräften darauf bedacht, außer der Verteidigung auch noch für die Verschönerung der Stadt, für Kunst und Wissenschaft, für das Land und seine Familie zu sorgen. In hervorragender Weise ist es dem kraftvollen Fürsten gelungen, die dazu erforderlichen Mittel ohne Bedrückung des Landes aufzubringen und eine Reihe edler Werke zu schaffen, wie sie sonst nur im tiefsten Frieden zu gedeihen pflegen.

Domkirche.

Vor allem ist es der D o m bau, den Paris mit Hingebung und Energie förderte. Trotz der Bedrängnis des herrschenden Krieges setzte er ihn vom Beginn seiner Regierung an unausgesetzt fort, bis ihm 1634 wegen der drohenden Feindesgefahr und der dringenden Notwendigkeit, alle verfügbaren Mittel der

Fortifikation zuzuwenden, nichts anderes übrig blieb, als ihn für den Rest des Krieges einzustellen. Dank seiner tatkräftigen Förderung aber war der Bau bereits 1626 soweit gediehen, daß (am 8. April) auf die vollendete Kuppel der Knopf mit dem Kreuze aufgesetzt werden konnte, zu dessen Vergoldung 110 Dukaten verwendet wurden. Die feierliche Weihe des Domes fand am 25. Sept. 1628 zu Ehren der Heiligen Rupert und Virgil durch den EB. statt. Die Kirche war damals schon vollständig eingedeckt, besaß aber erst den Hochaltar und die beiden Altäre des Querschiffes, während die Altäre der Seitenschiffkapellen erst unter den zwei nachfolgenden Erzbischöfen aufgestellt wurden. Im Jahre 1634 war der Riesenbau mit Ausnahme der beiden Glockentürme vollendet. Ihren Ausbau nahm Paris erst wieder 1651, also nach dem Friedensschluß, und nachdem Solari bereits gestorben war, in Angriff, er erlebte aber die Fertigstellung nicht mehr. Der reiche Stukkaturen und Freskenschmuck im Innern des Domes entstand vollständig unter Paris, ebenso die kostbare Marmorausstattung.

Eine Beschreibung und Würdigung all der Einzelheiten der Dekoration zu geben würde hier zu weit führen. Es sei vor allem der Meister genannt, dem die schwierige Aufgabe zufiel, Gewölbe und Kuppel mit Fresken zu schmükken, und von dessen Hand noch heute manches treffliche Bild im Dome zu schauen ist: P. Arsenio Mascagni.

1579 zu Florenz geboren, ein Schüler des Veronesers Jacopo Ligozzi, war dieser Künstler im Alter von 26 Jahren in den Servitenorden zu Monte Senario nächst Florenz eingetreten, wo er seinen Taufnamen Donato mit dem Klosternamen Arsenius vertauschte. Aus Gesundheitsrücksichten durfte er 1608 in das weniger strenge Kloster S. Annunciata in Florenz übertreten; hier erhielt er 1611 die Priesterweihe. Bilder von ihm befinden sich außer in Florenz, Voltera u. a. O. auch in Rom, wohin er 1622 berufen wurde, um Guido Renis Wandgemälde in der päpstlichen Hauskapelle im Quirinal zu vollenden. Bald darauf berief ihn EB. Paris Lodron nach Salzburg, und übertrug ihm die

Herstellung der Fresken und Altarbilder im Dom[1], sowie die Ausmalung des Saales und des Pavillons im Lustschlosse Hellbrunn.

Mascagni führte diese Arbeiten bis zum Jahre 1632 mit seinen beiden Schülern Antonio Solari und Francesco da Siena mit großer Hingebung und vorzüglichen Erfolgen aus, so daß manches Meisterwerk darunter ist. Besonders muß das Gemälde des Hauptaltars, «die Auferstehung des Herrn», hervorgehoben werden, das der Meister 1631 schuf, sowie das Wandgemälde rechts vom Hochaltar, die Ankunft Christi in der Vorhölle darstellend. Das Wandgemälde links, auf dem sein Schüler Solari die Grablegung Christi darstellte, ist dadurch bemerkenswert, daß die beiden Hauptfiguren Joseph von Arimathäa und Nikodemus die Gesichtszüge der Erzbischöfe Markus Sittikus und Paris Lodron tragen. Die Tafeln der Seitenaltäre sind beide von Mascagni; rechts ist die Legende von Maria Schnee, links die Erscheinung des hl. Franziskus dargestellt. Die 15 großen Deckengemälde des Langhauses führen das Leben und Leiden Christi vor Augen, die Fresken über dem Presbyterium und über den Seitenaltären knüpfen an den Gegenstand der jeweiligen Altargemälde an, die Hängezwickel der Kuppel zeigen die Bilder der vier Evangelisten, und auf den zahlreichen kleineren Feldern und Medaillons sind Szenen aus der hl. Schrift abgebildet. Die größeren Fresken hat Mascagni selbst gemalt, die kleineren meistens Solari.

Auch die beiden Oratorien über den Seitenschiffen, das St. Ruperts-Oratorium auf der linken und das St. Virgils-Oratorium auf der rechten Seite, weisen eine Reihe guter Gemälde auf; von Mascagni und seinem Schüler Solari sind jedoch nur die Bilder des ersteren, das überaus reich mit Stukkaturen ausgestattet ist, während die Bilder des einfacher gehaltenen St. Virgils-Oratoriums von dem Niederländer La Neve

---

1 Schallhammer, Dombeschreibung, Salzburg 1859.

stammen. Die Gemälde behandeln Episoden aus dem Leben des jeweils in Betracht kommenden Heiligen.

Die Salzburger Arbeiten Mascagnis waren wohl seine letzten Werke von größerer Bedeutung. Nach ihrer Vollendung kehrte der Meister in seine Heimat zurück, wo er schon 1636 starb. Ein lebensgroßes Porträt von ihm wird im Domschatz zu Salzburg aufbewahrt.

Es erübrigt noch, die drei Altäre etwas näher zu betrachten. Das Material ist selbstverständlich Marmor, und zwar ist der architektonische Aufbau in rotem, der figürliche und ornamentale Schmuck in weißem (Untersberger) und die Bildumrahmungen in schwarzem Marmor hergestellt. Die Altäre sind nach dem Grundtypus der römischen Spätrenaissance angelegt; monumentale Größe, Klarheit und Solidität des Aufbaues vereinigen sich mit dem Streben nach malerischer Wirkung und lebensvoller Wärme; sorgfältig ist alles Schematische und Akademische vermieden; es sind individuelle Schöpfungen von hohem Kunstwert. Der Hochaltar erhebt sich naturgemäß sowohl an Größe wie an Pracht über die Seitenaltäre. Für sich allein betrachtet ist er ein mächtiger Bau von derber Linienführung, schwer und massig wirkend, ja beinahe zu plump; denn auf dem breiten Unterbau sitzt eine schwere, fast ebenso hohe und nur wenig schmälere Attika, die auch noch von zwei Figuren flankiert wird. Betrachtet man den Hochaltar aber im Zusammenhang mit der großzügigen umgebenden Architektur und dem weiten und majestätischen Raum, in den er gestellt ist, so wird uns sofort klar, daß er nicht nur durch seinen geschlossenen, massiven, wuchtigen Aufbau im vollsten Einklang mit der Architektur des Domes steht, sondern daß er auch in seinen Größenverhältnissen außerordentlich glücklich dem Raume angepaßt ist.

Links und rechts von den Altären hat sich im Laufe der Zeit eine Epitaphiengalerie angesammelt, indem hier jedem Erzbischof des 17. und 18. Jahrhunderts seit Markus Sittikus ein Grabdenkmal aus Marmor gesetzt wurde. Vorbild für die

Idee waren ohne Zweifel italienische Kirchen, als nächstliegende Beispiele wohl die großen Kirchen in Venedig, Padua usw., die zu förmlichen Epitaphienmuseen geworden sind. Während aber jene Kirchen durch die Aufstellung von Grabdenkmälern oft ganz außerordentliche künstlerische Qualitäten erhielten, und durch den fesselnden malerischen Reiz, den ihnen die Grabmalgruppen verleihen, noch heute den Besucher zu entzücken vermögen, kann man dies vom Salzburger Dom hinsichtlich seiner Epitaphien wohl kaum behaupten. Eine gewisse Kälte ist ihnen eigen, der Mangel des Intimen; diese Gruppen können, trotzdem sie bedeutende Kosten verursacht haben, künstlerisch nicht voll befriedigen, weil ihnen der Nachteil der Schablone anhaftet.

Der äußeren Form nach erinnern diese Grabmonumente an kleinere Altarbauten. Sie sind im Stil der Spätrenaissance und des Barock aus verschiedenen Marmorsorten errichtet, in der Mitte tragen sie in Medaillonform das auf Kupfer gemalte Porträt des jeweiligen Fürsten und darunter eine lateinisch abgefaßte kurze Aufzählung seiner Verdienste; die Bekrönung bildet das betreffende Wappen mit trauernden Putten oder den erzbischöflichen Insignien.

Die Epitaphien der beiden Erbauer des Domes — des Markus Sittikus, der unter dem Presbyterium begraben liegt, und des Paris Lodron, der unter der Vierung beigesetzt ist — haben ihren Platz zu beiden Seiten des Hochaltars erhalten.

Was die übrige Innenausstattung betrifft, so erfuhr diese durch Paris im Allgemeinen ihren Abschluß: schon 1628 stellte er zwei Orgeln in der Kirche auf, die an den Kuppelpfeilern zu beiden Seiten des Presbyteriums Aufstellung fanden, und in die Türme ließ er sechs Glocken, darunter fünf neue aufziehen, wovon die größte 72 Zentner wiegt; ferner ließ er das vollständige Kirchenpflaster, die Altarstufen, die sämtlichen Tür- und Fensterrahmen in weißem und rotem Marmor herstellen.

Der Dombaumeister Santino Solari, dessen Name eine Bauperiode von beinahe einem halben Jahrhundert bezeichnet, und der daher für die Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist, starb am 10. April 1646. In seiner Gruft im St. Petersfriedhof ist er auf einem Gemälde dargestellt, wie er zur Seite seines Domes knieend die Heiligen Rupert und Virgil verehrt, die das alte Münster zum Himmel emporhalten. Ein anderes Porträt von ihm bewahrt der Domschatz, eine Marmorbüste, die ehemals in der Gruft stand, das Museum auf. Sein Grabmal fertigte Wolf Weißenkirchner (?).

Von den sicherlich zahlreichen Künstlern und Handwerkern, die unter Solari beim Dombau und bei der Stadtbefestigung tätig waren, ist uns kaum einer bekannt. Ein tüchtiger Künstler jedoch soll hier erwähnt werden, der einerseits als Bildhauer Vorzügliches geleistet, andererseits sich unter Solari als Baumeister ausgebildet hat: Hans Konrad Asper[1]. Dieser in Zürich um 1588 geborene Meister war vor seiner Salzburger Tätigkeit bereits in Wien, Feldsberg (Nied.-Oest.) und Konstanz beschäftigt. Der letzteren Stadt gehörte er als Bürger an, er begab sich aber 1614 in salzburgische Dienste, nachdem Markus Sittikus, der ja vor seiner Wahl zum EB. Domprobst in Konstanz gewesen war, dort jedenfalls die Tüchtigkeit des Künstlers kennen gelernt hatte. Asper hielt sich von 1614/15—1624/25 in Salzburg auf. Ueber sein künstlerisches Schaffen in Salzburg fehlt uns jede Nachricht. Nur indem wir die Bauten des Markus Sittikus und des Paris Lodron uns vor Augen halten, können wir das weite Feld der Tätigkeit überblicken, das sich dem Meister in Salzburg eröffnete. Von zwei Werken in Salzburg wissen wir bestimmt, daß sie von Aspers Hand stammen: das eine ist ein marmorner Tumbadeckel, der 1892 gefunden wurde und die Signatur des Künstlers trägt. Er stellt ein Skelett im Priestermantel dar und befindet sich jetzt im Museum. Dieses Bildwerk erregt durch ungewöhnlich geschickte Technik sowie durch die Auffassung und Ausführung die Aufmerksamkeit der Kenner. Das andere Werk ist das Kurz von Goldensteinsche Epitaphium im Kreuzgang des St. Sebastianfriedhofes. Das Denkmal trug früher ebenfalls die Namensinschrift des Meisters; sie ist aber heute nicht mehr daran zu finden. Vermuten läßt sich, daß auch der hl. Sebastian am Linzertor, eine recht gute Arbeit, sowie des Markus Sittikus Epitaphium im Dom von Aspers Hand herrühren. Die zeitgenössischen Salzburger Bildhauer, die teilweise auch

[1] Dr. Friedr. Pirckmayer, Notizen etc. 1903, 70 ff.

als Schöpfer der beiden letzteren Skulpturwerke in Betracht kommen könnten: Michael Creiztaler, der um 1615 starb, Mathias Murmann, Joh. Waltpurger u. a. sind aber jedenfalls nicht bedeutender als Konrad Asper.

Obwohl zunächst hauptsächlich Bildhauer, hat Asper doch auch im Baufache und zwar offenbar von Solari vielfache Anregungen empfangen und Erfahrungen gesammelt. An Solaris Befestigungsbauten scheint er am meisten gelernt zu haben, wie sich aus seiner weiteren Laufbahn ergibt: 1625—30 war er nämlich Stadt- und Fortifikationsbaumeister in Konstanz, 1644 übernahm er die Wiederherstellung der Festungswerke von Ueberlingen und 1645—54 war Asper zu München in kurfürstl. bayrischen Diensten als «Baumeister über Land» bezw. als kurfürstl. Hofbaumeister angestellt. Seine amtliche Bestimmung und Verwendung war auch hier vorzüglich der Festungsbau. In dieser Angelegenheit wurde er nach den damals bayrischen Städten Braunau und Schärding, sowie nach Wasserburg und Landsberg abgeordnet. Der kunsterfahrene Meister starb um 1666 in Konstanz, wo er sich zur Ruhe gesetzt hatte[1].

Die übrigen Bauten des EB. Paris Lodron verteilen sich auf seine Regierung wie folgt:

Stadtbrücke.

Gleich nach seinem Regierungsantritt ersetzte er die Brücke, mit der Wolf Dietrich das Lederer- und Fleischtor verbunden hatte, durch eine solche am Rathause und ließ die alte wegen ihres mangelhaften Zustandes abbrechen (1620). Die neue Brücke, ebenfalls eine Holzbrücke, erhielt, wie üblich, ein hölzernes Satteldach, und an seinen beiden Zugängen wurden, wie sich aus einer Abbildung der Stadt unter Paris Lodron ergibt, einfache Tore errichtet.

Münze.

1620 wurde auch die fürstliche Münze in der Getreidegasse neu erbaut. — 1621 legte der Fürst außerhalb der alten Stadtmauer die untere Griesgasse an.

Collegium.

1623 wurde das Gymnasium zur Universität erhoben. Die dadurch nötig gewordene Erweiterung des Collegiums und eine würdige Ausstattung der Räumlichkeiten vollzog sich nach und nach innerhalb der vier folgenden Dezennien zumeist noch unter Paris und auf dessen Kosten, wobei sich der Uni-

[1] Franz Trautmann: «Die Altmünchner Meister» im Jahrbuch f. M. Geschichte. München 1877, I, 21.

versitätsrektor P. Alphons Stadelmayr besondere Verdienste erwarb. Hervorgehoben zu werden verdient der große Saal (die aula academica), der 1631 erbaut wurde, und wozu der EB. und die verbündeten Klöster reiche Beiträge gaben. Der Abt von St. Peter war allein mit 700 fl. beteiligt. In kolossalen Raumverhältnissen angelegt, erhielt die Aula eine liebevolle und reichliche Ausstattung. Die Gemälde an der Längswand und der einen Stirnwand (15 Szenen aus dem Leben Mariä und dem Leiden Christi), über der Eingangstür (jüngstes Gericht) und an der Decke (Wappen des Lodron), endlich das Altarbild sind zwar rohe Malereien ohne besonderen Kunstwert, aber integrierende Bestandteile der Saaldekoration.

1624 verlegte Paris das von Wolf Dietrich gegründete Alumnat vom Kai nach St. Markus in der Gstätten.

«Neubau»

1626 ließ Paris die letzte der Kapellen, die das alte Münster umgeben hatten, die St. Jakobskapelle, einen Rundbau aus dem Jahre 1146 an dem Platze der jetzigen Hauptwache, abtragen, um mehr freien Platz hinter der Domkirche zu gewinnen und die Entwicklung des Neubaues nicht zu behindern. Daß der EB. zum Ausbau dieses Palastes ebenfalls das Seine beitrug, beweisen die am Gebäude angebrachten Wappen.

Schloß Mirabell.

Eine Erweiterung nahm Paris auch am Schlosse Mirabell vor, indem er einen Flügel anbaute. Besonders muß hiebei seiner großzügigen Ausgestaltung des Mirabellgartens gedacht werden, den er gegen den Hannibalplatz (heute Makartplatz) durch zwei Marmorportale schloß.

Primogenitur-palast.

Seine nächste Schöpfung war die Gründung der Lodronschen Primogenitur für seinen Bruder Christof. Sie umfaßte sämtliche Nußdorferschen Herrschaften nebst anderen Häusern in der Stadt und auf dem Lande und vor allem den sogen. Primogenitur palast, den Paris Lodron mit Stiftungsbrief vom 8. April 1631 von Solari am damaligen Hannibalplatz aufführen ließ. Heute ist dieses Gebäude das

Collegium Borromaeum. Im Zusammenhang mit dieser Gründung ließ Paris den Andreasbogen durchbrechen und die (heutige) Priesterhausgasse bis zum neuerbauten Lodronschen Palaste ebnen und pflastern.

Sekundogeniturpalast.

Nicht lange darauf errichtete er auch den Sekundogeniturpalast (jetzt Gasthof «Roter Krebs»).

Lorettokloster und -kirche.

Gleichzeitig erbaute der EB. in nächster Nähe davon ein Nonnenkloster. Am 5. September 1633 wurde der Grundstein zu diesem schon 1631 durch ein Legat von Ludwig Friedrich von Grimming (5000 fl.) gegründeten «Lorettokloster» gelegt. Da man wegen der Stadtbefestigung nur sehr wenig Arbeitskräfte zur Verfügung hatte, so schritt der Bau nur langsam vorwärts; am 13. Juli 1636 war er so weit fertig, daß er bezogen werden konnte. Am 19. Mai 1636 ließ der EB. zur Maria Lorettokapelle den Grundstein legen, die er am 26. April 1637 konsekrierte. Hierauf baute Paris auf eigene Kosten die sogen. Altöttinger Kapelle an (Grundsteinlegung 4. August 1637, Weihe 8. September 1639), und später noch eine dritte, die Maria Einsiedelnkapelle (Grundsteinlegung 27. August 1646, Weihe 14. September 1648)[1]. Der große Brand von 1818 richtete aber das Kloster samt allen drei zusammen eine Kirche bildenden Kapellen wieder zugrunde.

Ballhaus.

Unter den Bauten, die der Fürst auf dem rechten Salzachufer errichtete, ist u. a. auch noch das Ballhaus am Hannibalplatz (ein Vorläufer des späteren Theaters) hervorzuheben. Im Ganzen genommen entfaltete also der EB. in diesem Stadtteil eine nicht geringe Bautätigkeit, und es konnte daher nicht ausbleiben, daß sich die Stadt auf dieser Seite fortan bedeutend lebhafter entwickelte als vorher.

Ein Beweis für den Weitblick des Fürsten und seinen unermüdlichen Unternehmungsgeist ist auch die Trockenlegung und Urbarmachung des Schal- und Itzlinger Moores. Er nahm diese (1632—44) in der Weise vor, daß er unter der Leitung von Sachverständigen, die

[1] v. Wallpach, Kurze Baugeschichte etc., 76 f.

er aus Holland berufen hatte, zuerst die Gegend von Kanälen durchziehen ließ, dann die sogen. Fürstenstraße durch das Moor baute und dieses durch teilweise aus weiter Entfernung herbeigeschaffte gute Erde anbaufähig machte. Abgesehen von dem bedeutenden Nutzen, den nunmehr der Boden gewährte, wurde durch diese Entsumpfung der späteren Entwicklung des rechtsseitigen Stadtteiles über die Mauergrenze hinaus bereits damals der Weg gebahnt.

Marianum.

In der Bergstraße, also ebenfalls noch auf dem rechten Ufer der Salzach, gründete Paris ferner 1645 das «Marianum» (ein Erziehungshaus zur Heranbildung von Beamten für die Lodronschen Herrschaften), dem er 1653 das «Rupertinum» mit einem Gebäude in der Kirch- oder Pfarrgasse folgen ließ, ebenfalls eine Stiftung für studierende junge Leute. (Nach Dückhers Chronik diente das starke aus Sandsteinquadern erbaute Haus als Nähr- oder Zuchtanstalt für 12 Zuchtknaben.) Der Bau des Rupertinums wurde erst unter dem folgenden EB. (1663) vollendet. Später wurden beide Institute vereinigt (Collegium Mariano-Rupertinum).

Rupertinum.

Große Vorteile genossen unter Paris Lodron auch die drei Hauptklöster der Stadt.

Franziskanerkirche.

Den Franziskanern schenkte der Fürst (mit Urkunde vom 1. Oktober 1642) die Pfarrkirche; sie war fortan ausschließlich Franziskanerkirche. Diese Kirche hatte übrigens bereits 1625, als die Pest in Salzburg wütete, von der Bürgerschaft[1] eine weitere Kapelle im Chorumgang, die des hl. Roehus, gestiftet erhalten. Wie ferner die an der Hochaltarsäule des Chores angebracht gewesene Jahreszahl «H. 1629 p.» andeutet, sind damals noch weitere bauliche Veränderungen in der Kirche vorgenommen worden, deren Umfang sich aber unserer genauen Kenntnis entzieht.

Nonnbergkloster und -kirche.

1638 ließ der EB. den ganzen oberen Stock des Klosters Nonnberg nebst dem Schlafhaus und dem Speisesaal neu erbauen, nachdem er bereits 1624 für die Gruft und die Ka-

[1] Städtischer Baumeister war von 1622 ab Hanns Briefer.

pelle links vom Hochaltar der Klosterkirche je einen Altar gestiftet hatte. Dazu kamen die von der Aebtissin Maria Magd. von Schneeweiß (1620—25) vorgenommenen Verbesserungen: der Frauenchor wurde mit Marmor gepflastert, ausgemalt und mit neuen Chorstühlen und einem Tabernakel geziert. An die Südseite der Kirche wurden drei Kapellen samt Grüften angefügt; 1621 wurde das Haus links vom Haupttor (das Haus des Beichtvaters) neu aufgebaut, und 1622 die hohe Klostermauer am Nonnbergerwege errichtet. Die Aebtissin Eva Fleisch von Lerchenfeld ließ 1629 die ganze Kirche weißen und die Ehrentraudgruft erneuern, sowie einen neuen Hochaltar aufstellen, den der EB. am 21. November 1629 weihte. Die St. Paulskapelle rechts vom Hochaltar ließ sie in einen Musikchor umwandeln.

Stiftskirche und Kloster St. Peter.

Bei St. Peter wurde damals sehr viel Neues geschaffen. Anton Graf von Lodron baute 1624 die Kreuzkapelle, die er zu seiner Grabstätte bestimmte, mit einem Altar zu Ehren des hl. Abtes Antonius (Einweihung 3. Mai 1625). Der Abt des Klosters, Joachim Buchauer (1615—26) ließ das Mittelschiff der Stiftskirche um 12 Fuß erhöhen, entsprechend mit Fenstern versehen, statt des Holzgetäfels mit einem Backsteingewölbe decken und über der Vierung die Kuppel neu errichten. Die Apsiden der beiden Seitenschiffe ließ er abbrechen und durch einen geraden Mauerabschluß ersetzen. Er ließ ferner einen neuen holzgeschnitzten Hochaltar aufführen, während er den früheren (von Abt Martin) in die Veitskapelle versetzte, sowie auf dem neuerbauten Musikchor eine große Orgel herstellen. Der nächste Abt, Albert III. Keuslin (1626 bis 57), ließ den Kreuzaltar am Fuße des Presbyteriums abbrechen und über dem Grabe des hl. Rupert einen neuen Altar bauen. Anstatt des alten St. Andreasaltars (im Querschiff rechts) wurde (von Wolfg. Fleckhammer) 1627 ein neuer errichtet, der 1642 zu Ehren des hl. Vitalis geweiht wurde. 1629 wurde im rechten Seitenschiff Kapelle und Altar der 14 hl. Nothelfer ge-

stiftet (Weihe 27. Oktober 1642) und 1634 im Querschiff links der Altar des hl. Joh. Baptist, der später Amandialtar getauft wurde (Weihe am 26. Oktober 1642). Außerhalb der Kirche ist diesem Abte vor allem die Errichtung der Friedhofarkaden zu danken; er ließ ferner die Maximuskapelle und das Bethaus des hl. Rupert erneuern, die der allgemeinen Benützung dienende Stiege vom Kloster auf den Mönchsberg abbrechen, über der St. Veitskapelle einen Büchersaal anlegen, die Gastzimmer des Klosters ausstatten und das Klostertor gegen die Pfarrkirche erweitern. Außerdem gab er der zu St. Peter gehörigen St. Michaelskirche am Residenzplatz einen neuen Hochaltar.

Noch sind einige Bauten zu erwähnen, die ebenfalls in jener Zeit, wenn auch nicht gerade auf Veranlassung oder mit Unterstützung des EB. entstanden sind.

Getreidekasten. Schon 1620, noch unter der Amtstätigkeit Schellers, hatte die Stadtgemeinde den Bau des großen Getreidestadels am Gries (heute Museum) begonnen. Die Ausführung zog sich ziemlich in die Länge und machte bedeutende Aufwendungen erforderlich. In den Jahren 1622, 25, 26, 32, 33 finden sich, soweit die einzelnen Beträge ausgewiesen und nicht in den Bauauslagen überhaupt inbegriffen sind, Summen von 1800, 2000, 4000, 5000 fl. in den Stadtrechnungen für diesen Zweck angemerkt. Der neue «Traidkasten» wurde länger als der alte und auf Gewölbe gestellt.

Bürgelsteinkapelle. Unterm 5. März 1627 wurde dem Hans Ludwig Ritz der Bau einer Kapelle zu U. L. Fr. auf dem Bürgelstein bewilligt.

Schwarze Bruderschaftskirche. 1628 entstand an der Ecke der Kapitelgasse, gegenüber der alten Domdekanei, ein Kirchlein zum Troste der armen Seelen, das der Domherr Marquard von Freyberg erbaute. Der EB. übergab die Kirche der von Markus Sittikus errichteten schwarzen Bruderschaft. Seit 1805 wird sie als Privathaus benützt.

Die zur Stadtpfarre gehörige St. Martinskirche resp. Ulrichskirche auf dem Nonnberg wurde 1630 bei Anlage der Fortifikationswerke abgetragen.

Chiemseehof. Endlich wurde 1635 der Chiemseehof, der Palast der salzburgischen Suffraganbischöfe von Chiemsee, angelegt, der später noch zu einem der bedeutenderen Paläste der Stadt ausgestaltet wurde.

Faßt man die ganze Fülle der baulichen Leistungen, die unter Paris Lodron in Salzburg vorgenommen worden sind, ins Auge, so wird man mit Staunen und Bewunderung gewahr, daß sich das Bild der Stadt aufs neue ganz bedeutend

verändert hat. Man muß die damalige Zeit im Auge behalten, um den Umschwung ganz würdigen zu können, muß sich vergegenwärtigen, daß rund ein halbes Jahrhundert vorher Salzburg, obwohl Sitz eines Münsters, doch nur einen kleinbürgerlichen, bescheidenen und zurückgezogenen Eindruck machte im Vergleich zu seinem nunmehrigen, bereits repräsentativen und würdigen Gewande, dem man die Macht und die Sicherheit, die innere Kraft und Selbständigkeit, den Reichtum und die vornehme Herrschaft von allen Seiten ansah. Da und dort ragten bereits schöne, für die damalige Zeit sehr stattliche Paläste über die Häuser empor, der Dom gab der Stadt einen feierlichen und vornehmen Akzent, die Festung, die gegenüber dem seitherigen naiven Zustande geradezu gewaltig geworden war und die förmlich über die Stadt emporgehoben schien, machte nun erst den Eindruck einer wirklichen Beherrscherin, aber auch eines sicheren Hortes der Stadt, und der starke Mauergürtel mit seinen kräftigen Torbauten, der die Berge miteinander verband und die Stadt wie mit riesigen Armen schützend einschloß, gestaltete das Ganze zu einer Welt für sich, die auf alles Außenliegende verzichten konnte, zu einer kraftvollen Einheit, einem «Noli me tangere». So bot die Stadt mit ihrem Mauernschutz keineswegs das Bild ängstlichen Zusammenrottens, der Hilflosigkeit und Furchtsamkeit, wie viele andere befestigte Städte, sondern sie stellte ein wehrhaftes Heim der Wohlhabenheit und des Glückes dar, das noch genügend Raum und Freiheit besaß, um auch das Schöne, um die Kunst zu pflegen.

In der Tat war es, als ob Salzburg in jenem Jahrhundert ausschließlich unter der Herrschaft der Kunst sich entwickelt hätte. Kaum ein Jahr verging, in dem die Stadt nicht durch ein neues edles Werk der Kunst bereichert worden wäre, und der Ruf mancher dieser Werke ist seitdem in alle Welt hinausgedrungen und hat bewiesen, daß die kleine Salzachstadt weit mehr der Beachtung wert ist als man glaubte, daß sie

vielmehr einen besonders bevorzugten Platz unter den deutschen Städten verdient.

Hierauf muß gerade beim Ueberblick über die Bauperiode Lodrons hingewiesen werden, weil diese Zeit ein besonders charakteristisches Beispiel der berühmten Salzburger Kunstwerke hervorgebracht hat, nämlich das noch heute erhaltene Gewand des St. Petersfriedhofes. Obwohl dieser Friedhof schon lange vorher benützt wurde und alle Zeichen ehrwürdigen Alters an sich trägt, so haben ihm doch erst die Arkaden den einzigartigen Reiz verliehen, der uns an ihm entzückt. Unterstützt von dem im Hintergrunde aufragenden imposanten Festungsberg mit seinen bekrönenden Gebäulichkeiten und angelehnt an die schroffe Felswand des Mönchsberges mit ihren uralten Kapellen machen diese schlichten Arkaden den Friedhof zu einem trauten Gärtchen von geschlossener, intimer Wirkung, das nach jeder Seite hin unübertrefflich malerische Bilder gewährt; nicht zum wenigsten ist diese Wirkung auch auf seine unregelmäßige Grundrißanlage, die keinen einzigen rechten Winkel aufweist, und seine geringe Ausdehnung zurückzuführen. Die Kunst der Menschen, die Natur und die Zeit haben sich hier vereinigt, ein Idyll zu schaffen im wahrsten Sinne des Wortes, einen Ort der Poesie, der seinesgleichen sucht. Es dürfte nicht überflüssig sein, die Worte anzuführen, mit denen Lenau den Friedhof besungen hat:

St. Petersfriedhof.

> Der fremde Wandrer, kommend aus der Ferne,
> Dem hier kein Glück vermodert, weilt doch gerne
> Hier, wo die Schönheit Hüterin der Toten.

Mit besonderer Genugtuung erfüllt es uns aber, daß trotz der im Grunde genommen italienischen Arkadenbögen bei diesem Friedhof ganz und gar nicht der Eindruck des Fremdländischen auf uns hervorgerufen wird, sondern daß uns diese winkelige Anlage so urdeutsch und heimatlich anmutet, so viel vertrauter als die großzügige Disposition des St. Sebastiansfriedhofes. Dieser Eindruck wird beim Gottesacker von St.

Peter dadurch verstärkt, daß wir hier neben Grabmälern welschen Geschmackes doch vorwiegend Erzeugnissen deutscher Kunst und deutschen Kunstgewerbes begegnen. Nicht zuletzt bereiten uns die vertrauten Formen der liebevoll gearbeiteten Eisengitter, mit denen manche Arkadenbögen und die Zugänge abgeschlossen sind, Freude, so oft wir uns in ihre ruhigen Verschlingungen vertiefen. Sie sind eine treffliche Ergänzung der umgebenden Architektur.

Der große Paris, der erste verfassungsmäßig souveräne Fürst des Erzstiftes, starb am 15. Dezember 1653 in seinem Lieblingsschlosse Mirabell. Durch seine mehr als 34-jährige segensvolle Regierung hatte Salzburg um die Mitte des Jahrhunderts die Höhe des staatlichen Lebens, den Glanzpunkt seines Ruhmes erreicht und bildete, weithin seinen Einfluß erstreckend, eine reiche Quelle geistig und künstlerisch regsamen Lebens. Das größte Verdienst aber hatte sich Paris durch seine umfassende väterliche Fürsorge für sein Volk, durch seine große Wohltätigkeit erworben, die sich, wie wir gesehen haben, zum nicht geringen Teil durch seine Bautätigkeit äußerte.

Erzbischof Guidobald von Thun (1654—1668) und Max Gandolph (1668—1687) — Antonio Daria. Gasparo Zugalli.

Der Nachfolger Paris Lodrons war Guidobald aus dem alten und angesehenen Geschlechte der Grafen von Thun. Vorher Domdechant in Salzburg, wurde er am 3. Februar 1654 im Alter von 37 Jahren zum EB. gewählt. Im Jahre 1666 erwarb er sich dazu die Mitra des Bistums Regensburg und 1667 den Kardinalshut. Nach der Vollendung seiner Studien im deutschen Collegium zu Rom hatte er große Reisen nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich, Spanien und England unternommen und war daher sehr gebildet.

Während seiner Regierung erwies sich Guidobald als kluger und friedliebender Fürst, jedoch besaß er nicht die ge-

nialen Eigenschaften seines Vorgängers, vielmehr bildeten Eitelkeit und die daraus hervorgehende Begierde zu glänzen hervorstechende Züge seines Charakters. Um sich in den Reflexen seiner souveränen Stellung zu spiegeln, entfaltete er bei Durchreisen fürstlicher Personen einen wahrhaft verschwenderischen Prunk, und es ist neben seinem unleugbar bedeutenden Kunstsinn wohl dem Hang zu Pomp und Pracht zuzuschreiben, wenn Salzburg durch ihn eine Reihe schöner Luxusbauten erhielt. Dementsprechend war auch seine Bautätigkeit eine sehr rege.

Vor allem war der EB. darauf bedacht, Unfertiges zu vollenden, weshalb er, teilweise sofort nach seinem Regierungsantritt, den Ausbau der Domtürme, des Rupertinums, der alten Türnitz, des hochfürstlichen Marstalls, der Universität und des Schlosses Mirabell in Angriff nehmen ließ. Gleichzeitig verwirklichte er aber auch seine großartigen Pläne betreff der künstlerischen Ausgestaltung der Umgebung des Domes, indem er die Residenz teilweise erhöhte und durch einen Trakt auf der Südseite des Domplatzes erweiterte, die beiden den Domplatz im Norden und Süden einfassenden Residenzflügel mit dem Dom durch Galerien, die sogen. Dombögen, verband und den Residenzplatz mit dem Hofbrunnen zierte. Er erhob ferner das vom Feuer zerstörte Lustschloß Hellbrunn aus dem Schutte und stellte die (1661) von den Fluten fortgerissene Stadtbrücke und (1662) die in Hallein durch Hochwasser zerstörten Werke wieder her. Er erbaute 1657 eine Marienkapelle auf dem Plain und 1661-62 das hochfürstliche Münzhaus im Gries und begann den Bau einer Zelt- und Rüstkammer in der Festung (1666), eines Kameralbräuhauses in Teisendorf, eines Kellers zu Kaltenhausen, von Wirtschaftsgebäuden zu Ebenau und Dienten usw.

Wir schenken hier nur den bedeutenderen unter diesen Bauunternehmungen einige Aufmerksamkeit.

Der Ausbau des Domes und die würdige Ausgestaltung seiner Umgebung waren natürlich die wichtigste Aufgabe und wurden deshalb vom Fürsten mit besonderer Hingebung und großen Opfern betrieben. 60 000 Taler betrugen (nach Schallhammer) allein schon seine Aufwendungen für Vollendung und Ausschmückung der Domkirche. Die Arbeiten am Dome gingen jedoch verhältnismäßig langsam von statten; 1655 hatte er damit begonnen, 1657 fehlten, wie aus einem Aquarell im Museum ersichtlich ist, noch die Bekrönungen der Glockentürme mit den Metallhauben und die Statuen der Fassade. 1660 erst erlebten die Türme ihre Vollendung. Guidobald ließ sie mit Kupfer decken und große reich vergoldete Kreuze aufsetzen. Domkirche.

Vom Fassadenschmuck entstanden unter ihm die beiden Kolossalstatuen der Heiligen Rupert und Virgil vor dem Eingang zur Vorhalle, wobei der Steinmetzmeister Mich. Zehentmaier in Verwendung war, sowie auf dem Giebel der Fassade die herrliche Erlöserstatue, ein Werk des Bildhauers Wolf Weißenkirchner[1]. Von Guidobald sind auch die drei Portale, die von der Vorhalle ins Innere der Kirche führen[2].

Im Innern des Domes ließ Guidobald vor allem die Marmoraltäre in den beiden Seitenschiffen herstellen. Aber nur an einem (dem ersten rechts) ist das Thunsche Wappen zu sehen, die übrigen sieben wurden nicht mehr zu Lebzeiten des Erzbischofs fertig. Diese Altäre (aus Adneter Marmor) sind allerdings erst gegen Ende seiner Regierung begonnen worden und zwar, wie es scheint, nicht vor 1668.

---

1 Dr. Alb. Ilg: Die Fischer von Erlach. Wien, 1895; 212.

2 Zur Erinnerung an den Ausbau des Domes, der freilich erst zu Ende des Jahrh. seinen vollständigen Abschluß fand, ließ Guidobald eine Medaille prägen, die auf der Vorderseite das Wappen des EB. und seinen Namen, auf der Rückseite die Domfassade mit der Erlöserstatue auf dem Giebel zeigt.

Die Umgebung des Domes berücksichtigte der Fürsterzbischof ebenfalls gleich nach seinem Regierungsantritt. Ihm schwebten von seiner Studienzeit her die an Kunstwerken so reichen Plätze Roms vor Augen, und so gedachte er zunächst, dem Residenzplatz einen Schmuck in Gestalt eines Monumentalbrunnens zu verleihen, wie ihn keine Stadt nördlich der Alpen bis dahin aufzuweisen hatte.

Residenzbrunnen.

Der herrliche, noch heute als erstrangiges Kunstwerk von hervorragender Schönheit bewunderte Hof- oder Residenzbrunnen ist die Frucht dieses Gedankens. Der Auftrag zur Ausführung wurde dem Italiener Giovanni Antonio Daria[1], vermutlich einem Lombarden, erteilt, der 1656 (vielleicht schon etwas eher) mit seinem Personal das Monument auszuarbeiten begann und in der Hauptsache 1659 vollendete; 1658/61 wurde der Aufbau ausgeführt, 1661 wurden die fürstlichen Wappen und 1662 endlich die Streifsteine um den Brunnen angebracht.

Die völlige Instandsetzung erforderte jedoch 27 Jahre (1656—82), da die Wasserzuführung bedeutende Schwierigkeiten verursachte. Ueber 30000 fl. wurden durch die Versuche des Holländers Andree von der Waldt für die Inbetriebsetzung des Brunnens mit Unterbergwasser aufgewendet, ohne daß ein zufriedenstellendes Resultat erzielt worden wäre, bis sie schließlich dem salzb. Brunnenmeister Rupert Kraimoser mit dem Wasser des Sternweihers von Hellbrunn gelang.

Mit dem Hofbrunnen hatte nicht nur Salzburg eines seiner bedeutendsten Kunstwerke und eine seiner stolzesten Zierden erhalten, ein allzeit lebendiges Erinnerungszeichen an die glanzvolle Zeit jener kunstsinnigen Fürst-Erzbischöfe, er gehört vielmehr zu den ausgezeichnetsten Skulpturwerken seiner Zeit überhaupt. Unter den Schöpfungen, die in dieser Richtung auf österreichischem Boden entstanden sind, kann ihm nur

---

[1] Siehe Dr. Friedr. Pirckmayer in den Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs. 1903, S. 106 ff. und Dr. Alb. Ilg in den Mitt. der k. k. Centralkomm. 1886, S. 70.

der schöne Brunnen beim Dom in Trient an die Seite gestellt werden.

Wie bereits angedeutet, sind es die Monumentalbrunnen Roms, besonders die berühmten Schöpfungen Lorenzo Berninis, deren Geist im Salzburger Residenzbrunnen wiederzufinden ist; Daria erweist sich hier als verständnisvoller Nachfolger jenes Künstlers; er greift die gleichen figuralen Dekorationsmittel — Tritonen, Hippokampen usw. — auf, bietet aber in der Anordnung dieser Ausdrucksmittel dennoch eine selbständige Komposition, an der wir vorzugsweise den ungemein klaren Aufbau bewundern müssen. Es lassen sich deutlich vier übereinander getürmte Abteilungen unterscheiden, von denen jede folgende weniger hoch ist, als die vorhergehende: Auf der Basis, einer mächtigen Felsenmasse, aus deren Höhlungen vier große Wasserpferde nach den vier Himmelsrichtungen hervorstürmen, erhebt sich eine Atlantengruppe, die eine Schale trägt, aus dieser ragt eine Gruppe von verschlungenen Delphinen empor, eine zweite, kleinere Schale tragend, die Bekrönung bildet ein Triton mit Front gegen die Residenz, der aus seinem Horn den Wasserstrahl emporschleudert. Der ganze Aufbau, der sich aus der Mitte eines geräumigen Wasserbeckens erhebt, erscheint als Einheit von wunderbarer Wirkung. Frei von Ueberladung, Bizarrerie und kleinlicher Geziertheit einerseits, von ärmlicher Nüchternheit, akademischer Kälte und brutaler Derbheit andererseits gewährt der Brunnen mit seinem maßvollen Figurenreichtum, seinen edlen, harmonischen Formen und seinen lebensvoll und geschmeidig bewegten Monolith-Skulpturen ein schönes Bild vornehmer Kraft und Größe. Dabei darf nicht übersehen werden, daß seine Dimensionen in ein außerordentlich glückliches Verhältnis zu den umgebenden Monumentalbauten gebracht ist.

Antonio Daria, der Meister dieser herrlichen Schöpfung, nimmt natürlich unter den künstlerischen Kräften des Fürst-Erzbischofs die erste Stelle ein. Er war aber nicht nur Bildhauer; auch auf architek-

tonischem Gebiete ist seine Mitwirkung und sein maßgebender Einfluß wiederholt zu verzeichnen, wie sich aus der weiteren Verfolgung der Bautätigkeit in Salzburg ergeben wird.

Während auf der Nordseite des Domes der Hofbrunnen erstand, ging auf seiner Westseite die monumentale Ausgestaltung des Domplatzes vor sich. Eine ideale Grundidee leitete den Fürsten bei diesem Werke. Der Platz und die umgebende Architektur sollten ausschließlich der Verherrlichung des Domes dienen, es sollte für diesen erhabenen Bau gewissermaßen ein Vorhof geschaffen werden, der durch Vornehmheit und Ruhe, durch Monumentalität und weihevolle Abgeschlossenheit den vom Alltagsleben und vom Stadtgetriebe kommenden Besucher des Gotteshauses zu sammeln geeignet ist und zum künstlerischen Genuß des Domes vorbereitet. Zu diesem Zwecke mußte der Platz vor allem auch im Süden, wo er bis dahin an den Garten von St. Peter angrenzte, einen architektonischen Abschluß bekommen, die Residenz erhielt daher an dieser Stelle ein mit dem Nordtrakt des Platzes symmetrisches Flügelgebäude, das natürlich der Architektur des Nord- und Westtraktes angepaßt wurde. Weiter mußte eine Regulierung der Höhenverhältnisse vorgenommen werden. Die gewaltige Domfassade brauchte, um nicht auf die umgebenden Gebäude eine erdrückende Wirkung auszuüben, ein monumentales Gegengewicht. Die in Betracht kommenden Teile der Residenz, nämlich das Vordergebäude und der Verbindungstrakt gegenüber der Domfassade wurden daher erhöht. Schließlich mußte der Platz noch verinnerlicht werden durch Fernhalten alles entweihenden Lärmes, des Wagenverkehrs usw. Auch diese Abgeschlossenheit wurde durch monumentale Mittel erreicht. Man baute die sogen. Dombögen, hohe ballustradengekrönte Galerien, mit weißem Marmor verkleidet und in wuchtiger, aber vornehmer Architektur gehalten. Zwischen die Residenzflügel und die Domtürme eingeschoben, wurden sie gleichzeitig als Verbindungsgänge zwischen Residenz und Kirche angelegt.

Domplatz.

Residenz.

Dombögen

So bot nun der Domplatz ein fertiges einheitliches Bild. Die großzügige Ausgestaltung dieses Platzes, die noch zu Lebzeiten des Fürst-EB. Guidobald vollendet wurde, ist eine der künstlerisch wertvollsten Taten dieses Fürsten und als sein eigenstes Werk anzuerkennen. Freilich ist die Vermutung nicht ganz von der Hand zu weisen, daß schon der Erbauer der Residenz, Wolf Dietrich, sich mit einem ähnlichen Gedanken getragen hatte, wie die gegenüber der Domfassade bereits bestehenden Dombögen und überhaupt der ganze West- und Nordtrakt des Platzes erkennen lassen. Diese waren, ihrem Grundrisse nach, zum symmetrischen Ausbau förmlich angelegt. Jedenfalls gehört der Domplatz seit Abschluß dieser Bauten zum Edelsten, was Salzburg an baulichen Kunstwerken aufzuweisen hat, trotzdem die Architektur der anliegenden Residenzteile so außerordentlich einfach und schmucklos ist; gerade durch diese Einfachheit, durch den beinahe gänzlichen Mangel an Abwechslung und fesselnden Details wird das Auge, der Absicht des Erbauers entsprechend, umso mehr auf die Domfassade als die dominierende Seite des Platzes hingelenkt. — Die drei den Platz umgebenden Schloßtrakte zeigen völlig italienische Massengliederung. Das Verhältnis der schlichten, spärlich verteilten Fenster zu den gewaltigen Höhenabmessungen der drei Stockwerke, die von Büstennischen bekrönten Balkontüren in den Achsen, die Wappen im Gurtgesims gehören ganz der südlichen, wohl von Florenz aus beeinflußten Kunstweise an (Gurlitt).

Der symmetrische Abschluß des Domplatzes veranlaßte langwierige Unterhandlungen mit dem Kloster St. Peter. Der Bau des erzbischöflichen Gebäudes, das übrigens nur Kulisse war und keinerlei praktische Verwendung fand, am Garten des Stiftes machte nämlich dem Abte Albert so viel Kummer, daß sein Tod beschleunigt wurde. Dessen Nachfolger Amand war klüger. Die Absicht des EB. richtig erfassend, machte er ihm den Vorschlag, den Bau gegen einige Zugeständnisse sogar auf Kosten von St. Peter weiterzuführen.

Von den beiden prächtigen, wahrhaft genial angelegten Galerien zum Dom wissen wir, daß ihre Erbauung schon 1658 lebhaft betrieben

wurde, aber erst 1668 der Vollendung auch im Innern entgegenging. An dieser Schöpfung war Antonio Daria als Steinmetz und Architekt tätig, er hat sogar leitenden Anteil daran genommen. Unter ihm arbeiteten die Steinmetzen Gg. Hunckl inger, Mich. Zehentmaier, Veit Sulzner und Adam Altheimer. Am 12. April 1668 schloß das Hofbauamt mit dem Linzer Bildhauer Joh. Peter Spatz einen Vertrag über die Innenausschmückung mit Stukkaturen gegen eine Bezahlung von 600 fl. ab. Der Umstand, daß dem Antonio Daria hinsichtlich der Ausschmückung der inneren Räume eine maßgebende Stimme neben und über dem hiezu berufenen Meister eingeräumt wurde, läßt vermuten, daß auch der architektonische Entwurf und die Ausführung der Dombögen ganz sein Werk sind. Ueberdies erinnern diese Bauten auch durch die Eigentümlichkeit gewisser ornamentaler Details (der Pferdeköpfe z. B.) an den Schöpfer des Residenzbrunnens.

Fürst-EB. Guidobalds Kunst- und Prachtliebe kommt auch in den meisten seiner übrigen Werke zum Ausdruck. Dem Schlosse Mirabell fügte er ein Flügelgebäude an, symmetrisch dem von Paris Lodron erbauten; auch sonst war er wie sein Vorgänger auf die Verschönerung des Schlosses bedacht. — 1657 erbaute er auf der Hochfläche des Plainhügels eine Wallfahrtskapelle mit 3 Altären. — 1662 nahm er eine beträchtliche Erweiterung der Winterreitschule durch Felsensprengung und Aufbau vor. — Für die Wiedererrichtung der fortgeschwemmten Brücke wendete er 1663 bis 64 rund 7700 fl. auf. Das Satteldach der neuen siebenjochigen Brücke, die wieder ganz aus Holz war, erhielt innen eine hübsche Vertäfelung. — Ueber die Erbauung des langgestreckten Münzgebäudes (im Münzgraben am städt. Brunnenhause) 1662, den Ausbau der alten Türnitz, die Vollendung des Rupertinums 1663 usw., sowie über die Bautätigkeit des Fürsten außerhalb Salzburgs, fehlen uns die wissenswerten Einzelheiten.

Schloß Mirabell.

Plainkapelle.

Winterreitschule.

Stadtbrücke.

Münze.

Türnitz.

Rupertinum.

Bemerkenswert ist, daß Guidobald außer dem Hofbrunnen eine ganze Reihe weiterer marmorner Brunnendenkmäler erstehen ließ; so den Guidobald Thun-Brunnen, auch Engelsbrunnen genannt, weil er vor dem Wirtshaus «zum gold. Engel» stand; dieser wurde 1892 in eine Felsennische des Kapuzinerberges am Ende der Steingasse verlegt. Ferner einen Brunnen für Regensburg 1668, bei dessen Ausfüh-

rung mit Steinmetzarbeit beschäftigt waren: Gg. Huncklinger, Mich. Zehentmaier und Veit Sulzner. Im gleichen Jahre entstand ein Brunnen aus weißem Marmor mit Schrifttafel für den Hofmarstall. Auch das Stift St. Peter verdankt dem EB. einen Marmorbrunnen; er ziert heute noch den Stiftsgarten.

Unter den Bauten, die dem EB. nicht ausschließlich zuzuschreiben oder die vollständig von anderer Seite errichtet worden sind, sei zuerst der Ausbau der Universität genannt. Der Rektor P. Alphons Stadelmayr erbaute 1658 den Bibliotheksaal, 1660 errichtete er das größere akademische Theater in der Aula, 1663 erweiterte er das Sacellum, versah es mit drei Altären und stellte die Kreuzkapelle her. Nachdem er gleichzeitig auch noch das Konvikt der studierenden Religiosen erbaut und das anstoßende hintere Flügelgebäude aufgeführt hatte, war der Bau der Universität abgeschlossen (1663). Universität.

Im Stift St. Peter war man noch baufreudiger. Mit besonderer Unterstützung Guidobalds wurde das Kloster von Abt Amand Pachler vom 7. Mai 1657 bis zum Jahre 1661 neu gebaut und das alte ungesunde Kloster abgebrochen[1]. 1658 wurde der neue Peterskeller im Mönchsberg ausgehauen und die Steine als Baumaterial für den neuen Klostertrakt am Kapitelplatz (1659—21. August 1661) verwendet. Ca. 1659 ließ Abt Amand die Kreuzkapelle, die Margaretenkapelle und die St. Veitskapelle renovieren; letztere schmückte er mit den beiden Nebenaltären (1661). In der Stiftskirche ließ er ein neues Marmorpflaster legen, drei Oratorien erbauen, eine Kanzel und vier neue Altäre errichten (den Ruperti-, Benediktus-, Josephs- und Marienaltar). St. Peterstift.

Unter Guidobald wurde außerdem 1664 die Bürgerspitalkirche einer Renovierung unterzogen, und der (1663) herabgeschleuderte Turm der alten St. Andräkirche (an der Linzergasse) wieder hergestellt.

[1] Nach Zillner I, 217, dauern diese Um- und Neubauten bis 1663.

Von der Bautätigkeit der Stadtgemeinde unter diesem EB. ist uns nur wenig überliefert. 1663—66 erbaute sie die neue Schießstätte vor dem St. Virgilstor für die Schützengesellschaft und nach der Vollendung der Türnitz (oder Fischmarktkaserne) im Gries errichtete sie dort den Fischbrunnen mit der originellen Statue des Wassergottes. (Dieser Brunnen steht auf dem heutigen Fischmarkt seit 1872.) In der Franziskanerkirche war dem Kapellenkranz inzwischen die St. Josephskapelle vom Magistrat eingefügt worden. — Baumeister «gemeiner Stadt» war ab 1652 Gregor Teuffenbacher, ab 1658 Christoph Göttl und Joh. Kurz (dieser bis 1669). Baumeister Kaspis, der von 1636 an in städtischen Diensten gestanden war, erhielt 1656 für seine langjährigen Mühen ein bedeutendes Ehrengeschenk.

Der Kardinal Fürst-EB. Guidobald starb am 1. Juni 1668 im 52. Lebensjahre. Er wurde in der Gruft vor dem linken Seitenaltar im Dome beigesetzt, links neben dem Altar steht sein Epitaphium. Von diesem Grabmal, das 1668 aus rotem Adneter Marmor gefertigt wurde, wissen wir, daß die Steinmetzen G. Huncklinger, V. Sulzner, A. Althammer, M. Wallner, M. Zehentmaier und Hans Träxl mit Meisterlohn daran gearbeitet haben. Der Entwurf und die Leitung dieses Werkes sind vielleicht dem Antonio Daria zuzuschreiben.

Bei Betrachtung der Kunstschöpfungen Guidobalds erkennen wir bereits deutlich das Einwirken jener großen Stilwandlung, die sich allüberall in Deutschland während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, also nach dem großen Kriege vollzog, in Italien freilich ihren Höhepunkt längst erreicht hatte. In Salzburg, das ja dank der Fürsorge des großen Paris sich während des Krieges verhältnismäßig ungestört weiter entwickeln konnte, sind die ersten Anzeichen des neuen Stiles schon während der Kriegszeit zu bemerken: sehr zurückhaltend zwar in der Architektur, aber deutlicher auftretend in der Malerei, am kräftigsten in der Plastik. Auf diesem Gebiete ist nun unter Guidobald die volle Herrschaft des Barock zu verzeichnen, es sei nur an das reifste Beispiel, an den Residenzbrunnen, erinnert. Jedoch war dem Barockstil durch die

vielen Bauten Lodrons und der beiden folgenden Erzbischöfe eine so breite Gasse gebahnt, daß schon unter dem Nachfolger Guidobalds, unter Max Gandolph, der neue Stil auch in der Architektur und zwar gleich mit voller Kraft zum Durchbruch kam.

Maximilian Gandolph, Graf von Küenberg, wurde, 45 Jahre alt, am 30. Juli 1668 zum EB. gewählt. Er war vorher Bischof von Lavant und Bischof von Seckau gewesen. Kurz vor seinem Tode (1687) erwarb er sich den Kardinalshut.

In der Jesuitenschule zu Grätz erzogen, war EB. Max Gandolph sehr fromm und daher in erster Linie auf das Seelenheil seiner Untertanen bedacht, vor allem durch Errichtung zahlreicher Kirchen, Klöster und Curatien. Eine derb durchgreifende Administratorennatur bediente er sich aber in seinem Eifer für Rechtgläubigkeit oft drakonischer Strenge und ging, allerdings in der festen Ueberzeugung, daß er damit nur seine Doppelpflicht als Seelenhirt und Landesherr erfülle, in seinen Bekehrungsbestrebungen häufig zu weit[1]. Neben Härte und Willkür, Aberglauben und volkswirtschaftlicher Unerfahrenheit war ihm freilich auch wohltätiger Sinn und manches tüchtige Streben, besonders auf dem Felde der Gesetzgebung, eigen. Dagegen findet sich an ihm kein Zug von idealem Wesen, und wir begreifen, daß er uns nicht, wie seine Vorgänger, eine Reihe von Luxusbauten hinterlassen hat. Das Wappen Max Gandolphs müssen wir vielmehr nur an solchen Bauten suchen, die praktischen Zwecken, z. B. dem Kultus, dem Unterricht, der Verwaltung oder der Landesverteidigung dienten. Ihre Zahl ist allerdings eine sehr große.

[1] Das zeigt sich an den unter ihm auffallend zahlreichen Hinrichtungen der «erschröckhlichsten Zauberer und Hechsen» besonders in den Jahren 1676 und 78, weiterhin an seinem Gewaltakt gegen die Protestanten, der die Auswanderung von über 1000 Personen aus dem Lande (1685 und 86) zur Folge hatte.

Wir wenden uns zunächst den Kirchen zu, die diesem Fürsten entweder vollständig ihre Entstehung verdanken oder doch mit einer bedeutenderen künstlerischen Zutat bedacht worden sind. (Ohne irgend einen Beitrag von ihm ist freilich kaum eine Kirche im ganzen Erzstift geblieben, bei den meisten handelt es sich aber um geringen Kunstwert.)

Domkirche.

Von den Altären in den Seitenschiffen des Domes hatte bekanntlich erst einer Aufstellung gefunden. Max Gandolph drang gleich zu Beginn seiner Regierung auf beschleunigte Förderung der Arbeit. Die Beendigung der Aufstellung und der vollständige Abschluß aller einschlägigen Arbeiten samt der Einfügung der Gemälde fällt, wie wir auf Grund der am äußeren Eingang der Kirche dreimal augenfällig angebrachten Jahreszahl bestimmt annehmen dürfen, in das Jahr 1675. Die in rotem und weißem Marmor gefertigten Altäre zeigen noch den Stil der italienischen Spätrenaissance und erinnern in ihren ruhigen, monumentalen Formen und ihrer stilvollen Einfachheit an die Seitenaltäre der römischen Peterskirche. Korinthische oder römische Säulen flankieren die teilweise recht beachtenswerten Gemälde[1]. (Die damals vor den acht Altären angebrachten düstern eisernen Barockgitter wurden ebenso wie das Abschlußgitter des Hauptschiffes und die vier Orgeln an den Kuppelpfeilern, von denen Guidobald und Gandolph je eine den Lodronschen gegenüber aufgestellt hatten, im Jahre 1859 entfernt, weil sie die Harmonie und Erhabenheit des Domes störten.) Bei dem Bau der Altäre waren unter Leitung des Antonio Daria — denn kein anderer ist der Meister

[1] Auf diesen ist nach der heutigen Reihenfolge dargestellt: Links die Taufe Christi vom Niederländer La Neve, die hl. Anna von Joachim von Sandrart, die Verklärung Christi, eine Kopie von Fakler nach Francesco da Siena und Christus am Kreuz von Carl Scretta aus Prag; rechts die Heiligen Rochus und Sebastian von Joh. Schönfeld aus Biberach, der hl. Karl Borromäus (von Schönfeld), die Heiligen Martin und Hieronymus (von demselben) und die Sendung des hl. Geistes von Carl Scretta.

dieser Altäre[1] — die Steinmetzen Gg. Hunkhlinger, V. Sulzner, Mich. Wallner, Bartlme Payr und Wolf Erdtwein tätig.

Kirche zu Maria Plain.

Auf dem nahen Plainhügel entstand damals die Wallfahrtskirche. Die von Guidobald erbaute Kapelle reichte für den wachsenden Besuch des Gnadenbildes nicht mehr aus, und so legte Fürst-EB. Max Gandolph am 20. April 1671 den Grundstein zur jetzigen Kirche; 1674 stand sie bereits (mit drei Altären) fertig da.

Die zwei Nebenaltäre weihte am 11. Juni 1674 Polykarp, Graf von Küenberg, Bischof von Gurk, und am 12. August desselben Jahres konsekrierte der EB. selbst die Kirche samt dem Hochaltare. Die übrigen später erbauten Altäre wurden 1679 geweiht. Die Kirche wurde mit dem 1677 errichteten geräumigen Wohngebäude, dem hinzugekauften Maierhofe und allen Einkünften der Benediktiner-Universität inkorporiert mit der Bestimmung, daß diese Stiftung im Falle der Auflösung der Universität dem Kloster St. Peter zufallen solle. Seit 10. August 1824 gehört Maria Plain zu St. Peter.

Imposant ist vor allem die herrliche Lage der Kirche. Mit dem westlich angefügten Wohngebäude den Hügel bekrönend, grüßt sie, von weitem schon sichtbar, mit ihrer hellen Fassade zur Stadt herüber und lädt, ein Bild des Friedens, zu einem Besuche der interessanten Andachtsstätte ein. Freilich sagt uns diese Fassade nichts Neues: Man erkennt schon von weitem die enge Verwandtschaft mit der Domfassade, der sie, nur in vereinfachter Gestalt, geradezu nachgebildet ist.

Fordert der Bau demnach von außen zu einem Vergleich mit der Domkirche förmlich heraus, so ist dagegen der Innenraum gänzlich anders disponiert als das Dominnere, denn Querschiff und Kuppel fehlen vollständig.

Der Grundriß (Abb. 3, s. S. 82) zeigt eine geradlinige Langhausanordnung, die auf beiden Seiten von je zwei rechteckigen, gegen den Hauptraum geöffneten, hohen Kapellenräumen begleitet wird; sie stehen nicht untereinander in Verbindung. Ueber ihnen öffnen sich Emporen

1 Pirckmayer, Notizen, 124 ff.

mittels Balkonen gegen das Schiff. Der dreiseitig geschlossene Chor ist um die Breite der beiden Nebenaltäre schmäler als das Schiff und macht den Eindruck einer hohen Nische. Die dreiteilige Vorhalle unter dem Orgelchor ist nicht wie beim Dom von außen zu erkennen, sondern als Teil des Innenraumes behandelt. Die Beleuchtung des Innern vermitteln die mäßig großen Fenster der vier Seitenkapellen und der Oratorien, sowie hoch oben im Chor zu beiden Seiten der Hochaltarbekrönung. Das Schiff ist gewölbt; der Raum erscheint unver-

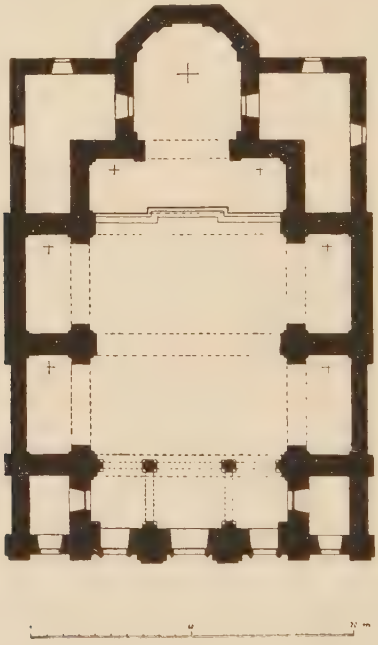

Abb. 3. Wallfahrtskirche Maria Plain. 1671—1674.
(Aufgen. v. A. Eckardt.)

hältnismäßig hoch; die Architektur weist kräftige Formen auf und eine reichliche Gliederung durch Pilaster und Gesimse; Stukkaturen fehlen fast ganz.

Dagegen wird beim Blick nach vorne das Auge gebannt durch die außerordentlich lebendige, gold- und farbenstrotzende Ausstattung. Ein bezaubernder Formen- und Figurenreichtum, üppigste Verwendung von Marmor, Gold und Silber, die bunte Farbenpracht der Gemälde, kurz alle Faktoren der kirchlichen

Dekorationskunst wirken hier in selten reichem Maße zusammen, um dem Gnadenbilde einen festlichen, prunkvollen Rahmen zu geben. Alles ist hier in Bewegung. Das hierhin und dorthin zuckende Blitzen und Glitzern von goldenen Strahlen, Flammen und anderen Zieraten beherrscht die Chorpartie und die Seitenkapellen wie in keiner der vielen anderen Kirchen Salzburgs; dazu kommt das umfangreiche Abschlußgitter mit seinem schier endlosen Wirbel der Linien; die zahlreichen Figuren [1] vollends beleben mit außerordentlicher Unruhe Altäre und Wände, und man meint, es müßten jeden Augenblick all die Engel und Putten und geflügelten Köpfchen anfangen umherzuschwirren und herumzuwirbeln in jubelndem Uebermut und toller Ausgelassenheit. Den Kern der imposanten Ausstattung bildet natürlich der Hochaltar. Der mächtige prachtstrotzende Altaraufbau mit seinem übergroßen Reichtum an Figuren erweckt den Eindruck des Sieghaften und des Triumphes, was sich in dem vollständigen Ausfüllen der Chornische, in dem majestätischen Emporwachsen und am überzeugendsten in dem triumphierenden Hochhalten des Kreuzes durch den hochthronenden lichtumflossenen Bekrönungsengel mit seinen großen, festlich gehobenen Flügeln kundgibt.

Die Plainer Kirche ist bereits eine Barockschöpfung. Das Charakteristische an ihr sind die gewaltsam gesteigerten Höhenverhältnisse an der Fassade und im Innern; der technisch meisterhaft behandelte Hochaltar verrät unschwer den Typus des Hauptaltars im Dom, ins Barock übersetzt; das prächtige Gitter, das die drei vorderen Altäre vom übrigen Kirchenraum trennt und das wie der Hochaltar mit dem Küenburgschen Wappen geschmückt ist, weist ebenfalls den Barocktypus auf. (Von der übrigen teilweise meisterhaft gearbeiteten Ausstattung ist Verschiedenes erst in der Rokokozeit hinzugefügt worden, wor-

[1] Der mäßig große Innenraum beherbergt nicht weniger als 81 ganze Engelsfiguren und 54 geflügelte Engelsköpfe.

unter vorzüglich die Gemälde vom Kremser Schmidt und die reichgeschnitzten, mit Intarsien geschmückten Beichtstühle erwähnt werden müssen.)

Auch Maria Plain ist ein Werk des Antonio Daria. Wenn darüber bis jetzt mangels urkundlicher Belege noch Ungewißheit bestand, so dürfte diese nunmehr beseitigt sein, nachdem sich im Archiv zu Maria Plain die beiden Kreuzaufsteckungsurkunden gefunden haben, deren Inhalt zweckmäßig hier wiedergegeben wird, da sie noch unveröffentlicht sind. Die eine vom 12. IX. 1672 nennt als die Erbauer «*Antonius Darij, hfstl. Salzb. Baumeister, Georgius Prenner den Mauerer Parlier und Georgius Stoißenberger den Zimmerparlier*».

Die andere lautet: «*Den 20. April 1671 ist von Ihro Hochfürstl. Gdn. Maximiliano Gandolpho Erzbischofn zu Salzburg etc. der erste Stain zu diser Kürchen Maria Trost auf dem Plain gelegt worden.*

Den 12. November 1672 ist diser Knopf aufgesezt worden. Darbey gewesen Ihrer hochwürden P. Bernardus Waibl von Maria Einsidl hochfürstl. Rath und der Zeit der erste Superior am Plain etc. wie auch P. Anselmus Mayliser von S. Peter zu Salzburg. Bruder Christophorus Sandtholzer von Maria Einsidl. Her Antonius Darij hochjürstl. Salzburgischer Baumeister; Georgius Prenner Mauerer Palier, und Georgius Stoißenberger Zimmer Palier, und Johannes schmid Kramer und huetmann alda. alles in Jesu, Maria, Joseph, Benedicti und Caroli namen. amen».[1]

Ebenfalls von Antonio Daria scheinen die vier Evangelisten-Statuen an der Fassade der Kirche zu sein, von denen die des hl. Johannes die Züge Max Gandolphs trägt, und es läßt sich sogar vermuten, daß wir in den Gesichtszügen des hl. Lukas ein Porträt des Meisters Daria, höchstwahrscheinlich also ein Selbstporträt, vor uns haben.

[1] Nach einer gütigen Mitteilung des derzeitigen Superiors von Maria Plain, Herrn P. Anselm Ebner O. S. B.

Das schöne flottbewegte Hochaltarbild mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariä hat der Antwerpener Maler Franz de Neve 1673 gefertigt[1]. (Welchen Anklang der vielbeschäftigte Künstler mit diesem Altarblatt wie überhaupt mit seinen Bildern damals gefunden hat, geht daraus hervor, daß er, noch in Plain beschäftigt, vom Abte des Klosters Garsten den Auftrag erhielt, den gleichen Gegenstand und noch weitere Bilder für die dortige Klosterkirche zu malen.) An einem anderen vom Rate der Stadt i. J. 1676 um 1537 fl. errichteten Altare war der Maler und Bildhauer Piret beschäftigt[2]. Das reiche Gitter vor dem Hochaltare hat der Stadtschlosser Thomas 1683 gefertigt. —

Franziskanerkirche.

Gleichzeitig mit der Neuerrichtung der Plainkirche unterzog der Erzbischof die Franziskanerkirche einer umfangreichen Renovierung. Bei dieser Gelegenheit erhielt das romanische Langhaus barocke Stukkaturen, es wurde die heutige unerfreuliche Barockfassade angefügt und der gotische Turm mit seiner großen Kegelspitze und zwei Reihen kleinerer Kegeltürmchen durch einen niedrigeren modernen Turm mit einer barocken Blechhaube ersetzt. (Infolge der Rekonstruktion von 1866/67 hat der Turm allerdings heute wieder gotische Form.) Die Stiftung der St. Annakapelle im Kapellenkranze (der zweiten auf der Epistelseite) erfolgte ebenfalls durch Max Gandolph, während zwei weitere Kapellen, zu Ehren des hl. Kreuzes und der hl. Dreieinigkeit, schon vorher von einem ungenannten Kaufmann errichtet worden waren.

Augustinerkirche Mülln.

1673/74 ließ Max Gandolph den Turm der Augustinerkirche zu Mülln teilweise umbauen. Der hohe Pyramidenhelm war baufällig geworden und wurde durch eine stattliche barocke Blechhaube ersetzt, die noch heute für die Kirche charakteristisch ist.

Bergkirche.

1679 baute der Fürst den Vorderteil des Kirchleins zu U. L. F. am Bergl wieder auf, der 10 Jahre vorher mitsamt der benachbarten St. Markuskirche, dem Alumnat und noch

[1] A. Ilg, «Salzburgs Kunstblüte» in der Wiener Abendpost 1879, Nr. 148.

[2] Zillner, a. a. O., II, 538.

13 Häusern durch einen Felsensturz des Mönchsberges zerschmettert worden war.

St. Johanneskirche am Imberge.

Auch die Kirche der beiden Johannes am Imberge ließ er wegen ihrer Baufälligkeit neu herstellen (1681), sie nimmt jedoch unter den Werken kirchlicher Baukunst in Salzburg einen sehr untergeordneten Rang ein.

Auch außerhalb der Stadt ließ der Fürst manches Gotteshaus neu erstehen. So erbaute er (1682) den Augustinern zwei stattliche Kirchen nebst Klöstern: zu Hallein und zu Tittmoning. Der Markt Tittmoning war im 17. Jahrh. der Lieblingsaufenthalt der Salzburger Kirchenfürsten und erfreute sich der besonderen Gunst Max Gandolphs. Imposant ist die Altarausstattung der dortigen großräumigen Augustinerkirche, vor allem sei auf den prächtigen Hochaltar hingewiesen, ein typisches Beispiel für den Altarbau im ausgehenden 17. Jahrh. Die Augustinerklosterkirche St. Georg in Hallein ist ebenfalls in künstlerisch ausgeprägtem Stile erbaut; den kuppelartig gerundeten Chorraum des barocken Bauwerkes füllt ein gewaltiger Rokokoaltar aus. Ohne besonderen Kunstwert ist der reichliche Stukkaturen- und Gemäldeschmuck der Kirche. — In Tittmoning hatte der Fürst übrigens bereits 1672 den Turm der Stiftskirche neu erbaut. — Weiter sind bemerkenswert der Neubau der Vikariatskirche St. Rupert in der Lend (1674), der Pfarrkirche zu Seekirchen am Wallersee, wo der EB. auch ein Kollegiatstift für Kanoniker errichtete, der Kirche zu St. Michael im Lungau und der Kirche zu Hüttschlag (1682). In Lofer wurde eine Erweiterung der Kirche zu U. L. F. und St. Leonhard vorgenommen (1678) und das sogen. Rosenkranzbruderschaftshaus erbaut.

An sich unbedeutend ist die im Jahre 1684 vom Stadtbaumeister Barth. Bergamin zwischen der St. Sebastianskirche und den dortigen Friedhofarkaden erbaute Philippus

Nerikapelle.

Neriuskapelle. Sie ist sehr dunkel gehalten und von winzigen Dimensionen, darf jedoch nicht wohl übergangen werden, da sie das erste Beispiel einer ovalen Raumdisposition in Salzburg ist. Wichtig ist dabei, daß es sich hier nicht um eine vereinzelt auftretende Idee, um eine frühe Anwendung einer meist erst dem Rokoko eigenen Ausdrucksweise handelt, sondern daß damit eine für Salzburg charakteristische Barockentwicklung eingeleitet ist. In der Folgezeit erscheint nämlich der ovale bezw. elliptische Grundriß in der Stadt und ihrer

nächsten Umgebung mehrfach und zwar in Variationen wieder. Die einschlägigen Beispiele sind die Kapelle in Söllheim, und in Salzburg die Kajetaner- und die Dreifaltigkeitskirche.

Im Jahre 1685 wurde gleichzeitig der Bau zweier neuer Kirchen in Angriff genommen, die, wenn sie auch nur in bescheidenen Dimensionen gehalten sind, doch durch ihre Kuppeln nicht unwesentlich zur Eigenart des Stadtbildes beitragen. Es sind dies die Kajetanerkirche im Kai und die St. Erhardkirche im Nonntal. Sie sind beide von demselben Meister erbaut, von Gasparo Zugalli, und zwar gab die erstere die Veranlassung zur Berufung des Meisters nach Salzburg.

Kajetanerkirche.

Sie hat in Kürze folgende Baugeschichte[1]: Am 16. Oktober 1684 widmete der kurbayerische Kämmerer und Revisionsrat Gg. Konr. Frhr. von Lerchenfeld 24000 fl. zur Gründung eines Seminars für Seelsorgepriester unter Leitung der Theatiner. Am 7. Dezember desselben Jahres erhöhte er das Kapital auf 30000 fl., worauf Fürst-EB. Max Gandolph die Stiftung bestätigte (22. Dezember 1684). Unmittelbar darnach empfing der Fürst die Väter Theatiner (auch Kajetaner genannt); er knüpfte mit ihnen wegen Einführung des Ordens in Salzburg Verhandlungen an, räumte ihnen am 27. Februar 1685 zu ihrer vorläufigen Unterkunft den Gurkerhof im Kai, zum Gottesdienste die nahe St. Nikolauskirche ein und begann noch im nämlichen Jahre den Bau einer neuen Kirche und Wohnung auf dem Habermarkte, wo bis dahin die St. Lorenzkirche stand. Diese Kirche wurde 1685 samt dem zugehörigen Spital abgebrochen. Die Erbauung der neuen Kirche wurde am 22. Juni 1685 dem Architekten Zugalli übertragen, den Max Gandolph zu diesem Zwecke — wahrscheinlich auf Empfehlung des Münchener Theatinerprobstes Marimont, des EB. Rat — aus München berufen hatte.

Der Meister sollte dafür 3900 fl. bekommen, wovon ihm monatlich 50 fl. und ein Jahr nach Vollendung des Bauwerkes der Rest zu bezahlen war. Das Werk wurde am 4. August 1685 in Angriff genommen. Die Einführung des Theatinerordens wurde sodann am 16. Oktober 1686 ausgesprochen. — Am 20. November 1686 schloß namens des EB. das Hofbauamt (vertreten durch den Bau- und Raitungskommissär Mich. Spinngruber und Zugalli) mit dem Stukkator Francesco Brenno und dessen Bruder Carlo Antonio Brenno, sowie mit Antonio Carabelli, einem Genossen der beiden, einen Kontrakt

[1] Pirckmayer, Notizen, S. 4 ff.

über die Innenausschmückung der Kirche «*nach 3 Rüssen*» und über die Entlohnung. Nach diesem vom EB. am 29. November 86 ratifizierten Vertrage sollte «*alles fein, zierlich, kienstlich und gewehrlich*» ausgeführt werden, und für die — der ursprünglichen, auf möglichste Einfachheit und geringe Kosten zielenden Absicht entgegen — ziemlich reiche Ausschmückung war eine Frist von zwei Sommern bedungen und ein Verdienst von 4500 fl. zugestanden. Allein die Arbeit kam durch die bestellten Meister nicht einmal halb zur Ausführung, denn sie wurde nach dem Tode Max Gandolphs (auf fürsterzb. Befehl vom 4. April 1688) unerwartet eingestellt.

Der Bau der Kirche und des Klosters war im allgemeinen in zwei Jahren fast zur Vollendung gebracht worden und mußte nun ein volles Dezennium ruhen. Erst um die Jahrhundertwende konnte, wie wir hören werden, der Ausbau vor sich gehen und die Einweihung vollzogen werden.

St. Erhardkirche.

Rascher wurde der Bau der St. Erhardkirche beendigt.

Ihrer Baugeschichte[1] entnehmen wir folgendes: Ursprünglich befand sich dort die kleine St. Erhardskapelle. Durch Schenkung eines Hauses (1603) durch EB. Wolf Dietrich an das Domkapitel entstand 1626—80 das St. Erhards-Weiberspital, 1678 das Spital für Männer. Mit den zum Spitale gewidmeten Häusern kam auch das St. Erhardskirchlein in den Besitz des Domkapitels. Es war jedoch alt, unscheinbar und klein, und Erweiterung wie Baubesserungen gleich dringend (Hübner I, 403).

Das Domkapitel entschloß sich zu einem völligen Neubau. Dieser Bau des «*St. Erhardi Spital-Gotshauss*» im Nonntal fand 1685—1688 unter der Direktion des Domdechants Wilh. Frhr. von Fürstenberg und des Kapitulars Joachim Albr. Frhr. von Leiblfing nach dem «Modell» und unter unmittelbarer Führung des Baumeisters Gasparo Zugalli statt, der eben erst zum Bau des Kajetanerklosters mit Kirche aus München eingetroffen war. Gleichzeitig wurde die hohe Quader- und Seitenmauer und das Hinterstöckl des Männerspitals aufgeführt, der Garten erweitert, die Mauern um den Kirchenplatz verlängert, Weg und Straße verbessert, Gräben gezogen und der Brunnen geleitet.

Die Gesamtkosten dieses bedeutenden Baues betrugen 44 489 fl. 4 Schillinge 2 Pfennig. Die Grundsteinlegung wurde am 2. April 1685 vorgenommen.

---

[1] Pirckmayer, Notizen, S. 14 ff.

Nach dem ersten Entwurfe war beabsichtigt gewesen, einen Teil der Fassade aus Naglstein herzustellen, hievon wurde jedoch während des Baues abgegangen, und dafür Marmor vom Untersberg verwendet. Einen Teil dieses Materials (für 600 fl.) gab die Hofbaumeisterei ab, das Uebrige war von ihr weder für Geld noch durch Bitten zu erlangen, woraus hervorgeht, daß der Fürst-EB. dem Unternehmen nicht besonders geneigt war. Das Kapitel benützte dann die Sedisvakanz des Jahres 1687, sich die «*abgengigen dergleichen stuckh gratis zu erhollen*».

Mit der Verarbeitung dieses «*annexierten*» Steinmaterials und mit den sonstigen für den Bau und seine Ausschmückung erforderlichen Arbeiten war eine stattliche Reihe einheimischer und fremder Meister beschäftigt. Die Fassade führten aus Andreas Götzinger, bürgerlicher Bildhauer in Salzburg und Wolf Gorauer, Bildhauer und Untermeister (des St. Erhardspitals); die Marmorarbeiten im Innern wurden übertragen den beiden bürg. Steinmetzmeistern in Salzburg Hanns Träxl und Hanns Schwäbl, sowie dem Salzburger Steinmetz Math. Rennwald, dem Steinmetz von Ebbskirchen Hanns Gruber und dem Steinmetz zu Ulrichshögel Jos. Hödlauer. Francesco Brenno führte die Stukkarbeiten aus, die Zimmerarbeiten leistete Wolff Reichenperger, domkapitl. Zimmermeister, die Schmiedearbeiten lieferte Math. Spögl, bürg. Hofschmied in Salzburg; weiter waren beteiligt der Maler und Vergolder Adam Perckmayr, der Tischlermeister Lorenz Windpichler, der Schlossermeister Philipp Kirchpichler, der Glockengießer Benedikt Eisenperger, der Hofuhrmacher Jeremias Sauter, der Hoforgelmacher Christof Egedacher, die Kupferschmiede Franz Gember und Tobias Mayr u. a.

An der St. Erhardkirche wurde nicht viel mehr als drei Jahre gebaut. Schon im Jahre 1688 stand sie in ihrer heutigen Gestalt fertig da, und nur wenige Teile der Innenausstattung harrten noch der Vollendung, darunter der Hochaltar, der erst 1692 aufgestellt wurde. Die feierliche Einweihung der Kirche wurde denn auch schon um 3. Mai 1689 vollzogen.

Was den Erfolg des Werkes betrifft, so scheint das Domkapitel als Bauherr wohl damit zufrieden gewesen zu sein, denn es wies sowohl dem Baumeister Gasparo Zugalli, wie

auch dem Stukkator Francesco Brenno und dem Bildhauer Andreas Götzinger bedeutende Ehrengeschenke an (600 fl. bezw. 60 und 100 fl.).

In der Kajetanerkirche und in der St. Erhardkirche haben wir zwei Bauwerke des echtesten Barock vor uns, Bauten, an denen trotz ihrer mäßigen Dimensionen mit

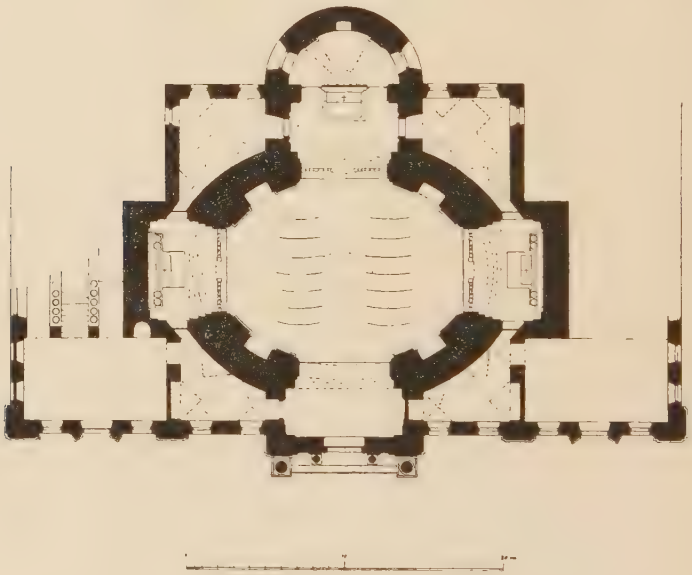

Abb. 4. Kajetanerkirche zu Salzburg. 1685–1697.
(Aufgen. v. A. Eckardt.)

allen Mitteln die Wirkung der Großzügigkeit angestrebt ist; eine in erster Linie auf Effekt berechnete, mit Virtuosität durchgeführte, teilweise gewaltsame Steigerung gibt sich in der Behandlung der konstruktiven Teile kund. Natürlich ist es vor allem der Innenraum, in dem die Wirkung des Gewaltigen gewollt und auch erreicht ist. Die besondere Betonung des Kuppelraumes, die durch eine zentrale Grundrißanordnung und durch die Unterordnung der Kreuzesarme herbeigeführt wird, die besonders in der Kajetanerkirche riesenhaften Pilaster an den

Kuppelpfeilern, der gewaltige Umfang der Altarbauten, die fast die ganze Höhe und Breite der Kreuzesarme ausfüllen, die nur auf Massenwirkung berechnete Ausschmückung der Kirchen durch die kräftigen, alles beherrschenden Stukkaturen und die umfangreichen Kuppelfresken — alle diese Faktoren reden dieselbe Sprache: Der Eintretende soll sich gar nicht bewußt werden, daß er sich in einem verhältnismäßig kleinen Kirchenraum befindet, er soll in den Bann jener großzügigen Raum-

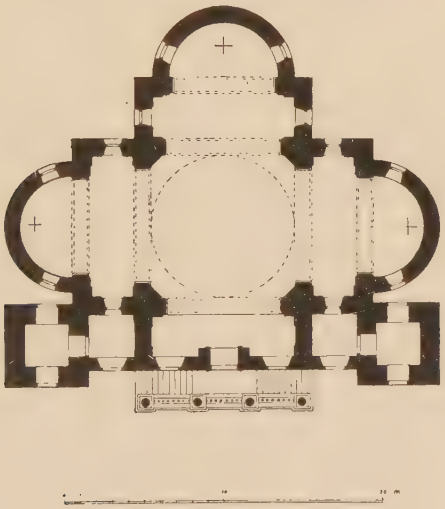

Abb. 5. St. Erhardkirche in Salzburg-Nonntal. 1685—1689.
(Aufgen. v. A. Eckardt.)

idee gezogen werden, die sich in dem potenzierten Streben nach gewaltiger Höhe ausspricht. Eine echt italienische und echt barocke Sprache.

Mit welch feiner Berechnung auf diese Wirkung hingearbeitet ist, zeigt sich besonders deutlich darin, daß der in seiner ganzen (allerdings außergewöhnlich geringen) Ausdehnung von der Orgelempore überdeckte hintere Kreuzesarm besonders niedrig gehalten ist, damit der vom Eingang kommende Besucher nach dem Durchschreiten dieses Vorraumes plötzlich

von der ganzen Höhe des Kuppelraumes überrascht wird. Ein derartiger Kontrast ist wohl das stärkste Mittel, das dem Architekten zur Verfügung steht, um künstlich eine gewaltige Raumwirkung zu erzielen.

Daß in diesen beiden Kirchen, wie in den meisten Kuppelkirchen des Barock und Rokoko, die Mitte der Kuppelwölbung, die lichtvolle Laternenöffnung, als die sinnbildliche Ueberleitung zur himmlischen Glorie, das Ziel der ganzen Anordnung ist, das weihevoll mystische Element, dem Architektur wie Malerei in gleicher Weise dienstbar gemacht sind, braucht wohl nicht gesagt zu werden.

Jedenfalls haben die beteiligten Künstler in stilsicherer und künstlerisch bedeutender Weise zusammengearbeitet und mit den beiden Kirchen durchaus originale Werke geschaffen. Wiewohl nun in der Hauptsache die beiden Bauwerke im Innern große Verwandtschaft aufweisen, so tritt bei einem Vergleiche zwischen den beiden Grundrissen (Abb. 4 und 5) immerhin schon auf den ersten Blick eine nicht unwesentliche Verschiedenheit zutage. Sie sind beide zentrale Kreuzanlagen, deren hinterer Kreuzarm um den Apsidenradius kürzer ist als der Chorraum, und deren Vierung von einer Kuppel gekrönt wird, jedoch ist diese Vierungskuppel bei der St. Erhardkirche von kreisrundem Riß, im Einklang mit den Halbkreisapsiden des Chores und der beiden Seitenarme des Kreuzes, während sie bei der Kajetanerkirche eine ovale Form[1] erhalten hat, und die Seitenarme geradlinig geschlossen sind.

Auffallenderweise ist das Oval quer über die Richtung des Hauptschiffes gelegt, während man wohl eher die Längslage, somit die Streckung des Raumes nach dem Hochaltar zu, erwarten sollte. Dies erklärt sich wohl daraus, daß Zugalli, der die Fassade des Kirchentraktes mit dem Profangebäude des

[1] Das Gebälk dieser Kuppel ist in einem interessanten Holzmodell, im Museum befindlich, wiedergegeben.

Klosters zu einer architektonischen Einheit verbinden wollte, die von außen sichtbare Kuppelsilhouette hinsichtlich ihrer Masse in Einklang bringen wollte mit der gegebenen bedeutenden Breite der Fassade des ganzen Gebäudekomplexes. Tatsächlich erreichte er, indem er die hergebrachte Kuppelform in die Breite zog und indem er auf die beiden Flügel der Fassade barockgeschwungene Kulissengiebel setzte, daß nunmehr der Kuppelbau die ganze Fassade im zusammenfassenden Sinne bekrönt. Neben einer einheitlichen Wirkung der ganzen Front war dadurch auch ihre Monumentalität gesichert.

Nicht gerade glücklich tritt die eigentliche Kirchenfassade in die Erscheinung. Sie beschränkt sich auf eine in der Höhe des Klostergebäudes gehaltene säulenflankierte Portalkomposition mit flachem Bogengiebel darüber. Das eigentliche Portal der Kirche ist natürlich bedeutend kleiner.

Die Fassade der St. Erhardkirche ist dagegen völlig anders disponiert. Zu ihrer Besprechung sei es erlaubt, etwas weiter auszuholen.

Gasparo Zugalli, mit dem Adelsprädikat «von und in Adelholzen», der aus München berufene Künstler, gehört zweifellos jener weit verzweigten Graubündener Baumeisterfamilie an, die ähnlich den Comasken in alle Welt gingen und sich überall dort verdangen, wo Fürsten bauten. Ihr bedeutendster Vertreter ist Enrico Zuccalli, der von 1673 ab in kurfürstlich bayerischen Diensten stand und 1695 die Stelle eines Oberarchitekten und Direktors sämtlicher Land- und Wasserbauten in Bayern versah. Unter jenem Enrico Zugalli nun, der besonders durch den Bau des Schlosses Schleißheim bekannt geworden ist, arbeitete «Casparo» nachweisbar an der Münchener Theatinerkirche[1]. Enrico war nach dem Tode Barellis (1679) zum Ausbau dieser Kirche berufen worden, und fügte ihr die flankierenden Türme an. Bei dieser Arbeit, vor allem aber bei

[1] Siehe die Kunstdenkmale Bayerns I.

der Ausschmückung des Innern mit Stukkaturen ist die Anteilnahme Caspars an dem Bau zu suchen. Als dann Gasparo Zugalli im Frühling 1685 nach Salzburg berufen wurde, war Enrico, der sich wiederholt zur Erweiterung seiner Kenntnisse auf Reisen begab, kurz vorher in Paris gewesen. Dort wurde damals (bereits seit 1675) an dem mächtigen Invalidendome gebaut, und nichts ist natürlicher, als daß ein auf Studienreisen befindlicher Künstler des Baufaches sich von einem so bedeutsamen Neubau eine Skizze macht. Eine derartige Skizze des Invalidendomes mag nun Gasparo durch Enrico zu Gesicht bekommen haben, und der stolze vielteilige Aufbau mag ihm eine künstlerische Anregung gegeben haben — kurz, bei Betrachtung der St. Erhardkirche in Salzburg-Nonntal will es scheinen, als ob wir hier die — natürlich vereinfachte Disposition des Invalidendomes vor uns haben, an die Zugalli nur links und rechts einen Turm angefügt hat. Wenn dem tatsächlich so sein sollte, wodurch auch der bis dahin in Salzburg nicht vorkommende Säulenportikus an der Fassade seine Erklärung finden würde, so würde das freilich noch lange keine Uebertragung französischer Architektur auf Salzburger Boden bedeuten, denn der Invalidendom weist in seinen charakteristischen Eigenschaften deutlich genug auf Rom hin, und die Erhardkirche ist außen nicht weniger italienisch als innen. Auch sind die Zugalli viel zu sehr in italienischer Barockschulung groß geworden, als daß sie der französischen Bauweise Zugeständnisse hätten machen wollen.

Durch Gasparo Zugalli erhielt also Salzburg zwei höchst interessante und beachtenswerte Kirchen. Die Stadt verdankt jedoch diesem Künstler noch nicht das Beste ihrer Barockkunst, vielmehr vermochte sein unmittelbarer Nachfolger Fischer von Erlach, ein Meister allerersten Ranges, die Kunstzentrale an der Salzach in noch viel großartigerer Weise zu verschönern, so daß man sich vor einer Ueberschätzung Zugallis, wenn er

auch der Salzburger Kunstblüte als wichtiger Faktor angehört, hüten muß. Ueberdies war ihm auch nicht jene sichere Beherrschung der Bautechnik eigen wie etwa dem großen Fischer, wie sich am deutlichsten bei einer Gegenüberstellung der Grundrisse der Ovalkuppeln (Abb. 4 und 6) zeigt. Keineswegs hat aber Zugalli die Behandlung verdient, die ihm nach dem Hinscheiden Max Gandolphs durch dessen Nachfolger widerfahren ist. Im weiteren wird hiervon noch die Rede sein.

Der letzte Kirchenneubau aus der Gandolphschen Bauperiode datiert aus dem Jahre 1686: Es entstand die bereits erwähnte Rotunde von Söllheim, ein Kirchlein zu Ehren des hl. Anton von Padua, die durch ihre ovale Grundrißanlage auffällt. Da sich sowohl in der Architektur wie in den Stukkaturen dieser Kapelle eine deutliche Verwandtschaft mit den entsprechenden Details der Kajetanerkirche zeigt, so dürfte die Vermutung kaum zu gewagt erscheinen, daß sie ebenfalls von Zugalli erbaut wurde, der ja nicht nur für die Kajetaner- und St. Erhardkirche verpflichtet war, sondern vertragsgemäß dem EB. auch zur Verfügung stehen mußte, wenn *«er des Paumeisters Rüsse, Modell und Gutachten zu anderen eignen Gepeyen vonnethen hette»*. Kapelle zu Söllheim.

Der EB. ließ ferner für die St. Georgskapelle auf Hohensalzburg sowie für die Leonardikapelle im sogen. hohen Stock der Festung neue Altäre errichten, und die Klosterkirche am Nonnberge wurde aus Anlaß der elfhundertjährigen Säkularfeier renoviert und neu ausgestattet. Georgskapelle. Leonardikapelle. Nonnbergkirche.

Den zahlreichen kirchlichen Bauten dieser Bauperiode stehen aber nicht weniger zahlreiche profane Bauunternehmungen gegenüber.

So war Max Gandolph in hervorragender Weise an der Ausgestaltung der Residenz beteiligt. «Hoc Palatium splendidius reddiderunt et commodius» sagt eine Inschrift (im ersten Hofe des Residenzgebäudes) von Max Gandolph und seinem Nachfolger. Von ihm stammt die stattliche auf die Residenz.

Zeit von 1670—1689 datierte Hoffront mit ihren zwischen mächtige toskanische Pilaster gestellten rustizierten Arkaden und der großartigen, leider aber ungeschmückten Halle dahinter.

«Neubau». Der «Neubau» war gegen Süden bis jetzt unvollendet geblieben; Max Gandolph unternahm es (1674), das mächtige Bauwerk nach jener Richtung hin zu Ende zu führen. Der von ihm angeordnete Südwesttrakt ist — teilweise wenigstens — von dem Meister Giov. Antonio Daria ausgeführt worden. Der große Hof des «Neubaues» wurde dadurch nach Westen und nach Süden umschlossen.

Den Umfang[1] dieser neuen Trakte bezeichnen außen das große architektonisch einfache, aber schön gegliederte Hauptportal aus Untersberger Marmor in der Westfront, und ein kleineres gleichartig ausgeführtes Portal, das den Durchgang aus dem großen Hofe durch den Südtrakt gegen den jetzigen Posthof vermittelt.

Auch die Innenräume sind durch ähnliche, zwar kleinere, aber dafür um so prächtigere Portale ausgezeichnet, deren zwei eine große, von Säulen getragene gewölbte Halle[2] abschließen. Ein drittes führt in einen anstoßenden kleineren Saal. Alle diese Portale sind von einer so auffallenden Formenverwandtschaft mit den Altären in den Seitenschiffen des Domes, daß die Hand des Meisters, der sie geschaffen, nicht zu verkennen ist, zumal da erwiesen ist, daß Daria bei diesem Baue tätig war. Das Chronogramm auf dem einen Portal der Halle ergibt die Zahl 1682 als die Zeit der wahrscheinlichen Vollendung des Baues.

Bis hierher läßt sich Darias Tätigkeit in Salzburg verfolgen. Der letzte vorhandene urkundliche Beleg über seinen Aufenthalt in dieser Stadt datiert aus dem Jahre 1675: Der Künstler suchte in einer Eingabe um Verleihung der durch das Ableben des Hanns Nußdorfer erledigten Hofmaurermeisterstelle nach; diese wurde jedoch dem bürg. und Stadtmaurermeister Ruep Huber zugesprochen. Seine (allem Anscheine nach) bedeutende Teilnahme am «Neubau» und die genannten Portale sind von da ab die einzigen Anhaltspunkte über Darias Wirken bis zum Jahre 1686, wo er als «Werkmeister» des Stiftes St. Florian wieder auftaucht. Antonio Daria starb zu St. Florian am 8. März 1702.

---

[1] Pirckmayer, Notizen, 143 ff.

[2] Wurde leider durch Untermauerung abgeteilt; sie war bestimmt, die von diesem Fürsten 1672 gegründete Hofbibliothek aufzunehmen.

Dicht an der St. Salvatorkirche und zusammenhängend mit der Kirche zur schwarzen Bruderschaft führte der EB. 1671 einen ansehnlichen Palast als Kanonikalhof auf (nach Hübner I), während der bedeutende (Graf Rechheimsche) Kanonikalhof am Kapitelplatz 1682—87 entstand. Dieser Palast ist der eine und zwar stolzere Teil der heutigen fürsterzbischöflichen Residenz; der andere Teil wurde erst unter Gandolphs Nachfolger gebaut. Kanonikalhöfe.

Die Kosten[1] dieser «großen und ansehnlichen Curia» betrugen ohne neues Stein- und Holzmaterial und ohne Fuhren 21 424 fl. und wurden fast ganz vom EB. bestritten. Den größten Anteil an der Ausführung und die Leitung hatte der Maurermeister des Kapitels Lorenz Stumpfegger, von dem auch der Grundriß herrührt; außerdem waren an der Anordnung des Baues beteiligt der hfstl. Hofbaumeister Barth. Obstahl und der Passauische Architekt Carlo Lorago. Als Werkmeister waren tätig Hofmaurermeister Rupert Huber, die Steinmetzmeister Hanns Schwäbl und Hanns Träxl, der Schlossermeister Franz Hüer und (höchstwahrscheinlich) der kapitl. Zimmermeister Wolf Reichenperger. Im letzten Baujahre machte sich um die rasche und glückliche Vollendung des Werkes der hfstl. Hofbaukommissarius Mich. Spinngruber verdient.

Ueber die Person des Lorenz Val. Stumpfegger, der sich bei dem Bau als erfahrener Meister erwiesen hat, wissen wir, daß er 1642 geboren wurde, als Maurergehilfe mit seinem Sohne Sebastian in Salzburg einwanderte und am 28. November 1675 als Bürger aufgenommen wurde. Er betätigte sich als Maurermeister, Steinmetz und Stukkator, jedoch ist uns von seinen gewiß sehr zahlreichen Arbeiten außer dem Kanonikalhof nur wenig bekannt. Immerhin werden uns die beiden Stumpfegger im Folgenden noch einige Male begegnen.

Am Mirabellplatz entstand ein fürstliches Gebäude im Jahre 1674, wozu 1684 das Stallgebäude kam, das Max Gandolph für die hochf. Karabiniers errichtete. Beide wurden bei dem großen Brande von 1818 ein Raub der Flammen.

In der Kirch- oder Pfarrgasse (heute Sigmund Haffnergasse) ließ der Fürst das Kapellmeisterhaus, in dem die Domsingknaben untergebracht waren, in neuer Gestalt her- Küenburgpalast.

[1] Pirckmayer, Notizen, 90 ff.

stellen (1677?) und mit den beiden anstoßenden Häusern[1], dem Prantauerhaus und dem «Langen Hof», zu einem großen palastähnlichen Bau vereinigen, den die gräfl. Küenburgische Familie als Fideikommißbesitz erhielt. (Dieses Küenburgische «Palatium» ist längst zu einem Miethaus adaptiert und trägt heute noch den Namen «Langer Hof»).

Franziskanerkloster.

1686 ließ der EB. durch den hfstl. Baumeister Mich. Spinngruber den vollständigen Umbau des Franziskanerklosters in Angriff nehmen, der bis 1689 dauerte. Zu diesem Klosterbau steuerte auch der Stadtrat bei.

St. Peterstift.

In nächster Nähe davon wurde damals eine großzügige Gebäudeanlage neu geschaffen: die Erweiterung des Stiftes St. Peter nach der Westseite. Bereits 1670/73 hatte der Klosterhof eine Zierde in Gestalt des St. Petersbrunnens erhalten, den der Bildhauer Barth. Obstahl entwarf und in der Hauptsache auch ausführte[2]. 1674 waren dann die unscheinbaren baufälligen Häuschen, die den Vorhof des Klosters auf der Westseite umstanden, durch Abt Edmund Sinhuber (1673—1702) niedergelegt worden, da sie nur schlecht zu der monumentalen Umgebung paßten. Nunmehr erbaute an ihrer Stelle der gleiche Abt in den Jahren 1682—94 das schöne große Viereck außerhalb der Klausur, den Trakt für die Gäste, die Prälatur, die Getreidekästen usw. und schuf dadurch das einheitliche Bild des Klosterhofes, wie wir es heute gewohnt sind. (Nur die Kirchenfassade entbehrte noch ihrer modernen Verkleidung, und der Turm trug noch den alten ehrwürdigen Pyramidenhelm.) —

Der erwähnte Barth. Obstahl genoß den Ruf eines trefflichen Bildhauers. Er hatte drei Jahre in Rom studiert und u. a. 1662—69 den Hochaltar in der Stiftskirche zu Berchtesgaden gefertigt (7869 fl.). (Sein Mitbewerber um diesen Auftrag, der Salzburger Bildhauer Joh. Pernegger war als zu teuer abgewiesen worden)[3].

[1] Zillner, a. a. O., I, 338 f.
[2] Pirckmayer, Notizen, 57.
[3] Hoffmann, Der Altarbau im Erzb. München-Freising, 283.

Festung Hohensalzburg.

Die zunehmende Unsicherheit in den politischen Verhältnissen veranlaßte den EB., einen sehr ängstlichen Herrscher, gegen den Wunsch der Landstände umfassende und kostspielige Vorkehrungen zur engeren Landesverteidigung zu treffen. Ihren bedeutendsten Ausdruck fanden diese Maßnahmen am Festungsberge in der 1681 erbauten hohen Schanze gegen die Stadt, der sogen. Feuerbastei, einem gigantischen Werke, das ganz aus Molassequadern aufgeführt wurde. —

Die übrigen Bauunternehmungen jener Zeit sind von geringerer Bedeutung. In das Jahr 1669 fällt, wie eine am sog. Arbeitshaus auf der Festung befindliche Inschrift besagt, die Vollendung der von Guidobald begonnenen Zelt- und Rüstkammer. — Eine Tafel an der Böschung des Stiglkellers erinnert daran, daß Max Gandolph 1670 den breiten Fahrweg ausbauen ließ, der von der Kapitelschwemme nach der Festung bezw. nach dem Nonnberge führt. — 1671 baute der Fürst die steinerne Stiege zum Kapuzinerberg, und 1672 in der Festung das sog. Kaplanstöckl (971 fl.). — 1675 nahm er wesentliche Verbesserungen am Domprobsteihof vor. — In demselben Jahre stellte er namhafte Mittel zu Verbesserungen im Rathause, zur Einrichtung der Ratszimmer und zur Wandverkleidung von Saal und Stuben mit vergoldeten Ledertapeten zur Verfügung. — 1676 wollte der EB. eine Stadterweiterung und einen Mönchsbergdurchschlag[1] ins Werk setzen, das Projekt wurde aber damals wieder fallen gelassen und erst 90 Jahre später verwirklicht. — Der Bischof von Chiemsee, Joh. Franz Graf von Preysing erbaute 1677 einen zum Chiemseehof gehörigen großen Getreidekasten. — 1681 wurde der Dekanalhof an der Kapitelgasse umgebaut. — 1687 wurde von der Stadt der St. Florians- oder Marktbrunnen durch Steinmetz Hans Träxl erneuert.

Am 3. Mai 1687 bereitete ein Schlagfluß dem Leben Max Gandolphs ein plötzliches Ende. Er wurde im Dome in der Gruft vor dem linken Seitenaltare beigesetzt, das Epitaphium befindet sich auf der Epistelseite dieses Altares.

Als das Charakteristische der Küenburgschen Bauperiode, mit der für Salzburg der Beginn der Kunstblüte verbunden ist, ergibt sich — ein Zeichen der Barockzeit überhaupt — das intensive Bestreben, jedes Bauwerk, vor allem natürlich die schmuckbedürftigen Kirchen, in dem damals eben

[1] Mitt. d. Ges. f. Salzb. Ldskde. 1901, 98 ff.

zur vollen Entwicklung reifenden barocken Stile zu zieren. Ob passend oder unpassend machte sich also die Barockdekoration, hauptsächlich der Stucco, ebenso gut in den mittelalterlichen Kirchen wie in den neuerrichteten Räumen breit, und wenn auch schon Wolf Dietrichs Modernisierungseifer die Anwendung von Stukkaturen da und dort bevorzugt hat, so kann nunmehr am Schlusse von Gandolphs Regierung behauptet werden, daß es in Salzburg nicht eine einzige Kirche ohne barocke Zutaten mehr gab. So oft wir des Küenburgschen Wappens ansichtig werden, werden wir daran erinnert, daß Max Gandolph und die Bauherren seiner Zeit auf der einen Seite zwar zahlreiche, unleugbar bedeutende Kunstwerke geschaffen haben, auf der anderen Seite aber auch unbedenklich manches ehrwürdige Erzeugnis früherer Stilart wie eine Irrlehre behandelt und mit dem Mantel des alleinseligmachenden Barock verdeckt haben. Verschiedene Kirchen, allen voran die St. Petersstiftskirche, beweisen überdies, daß dieser Modernisierungseifer fortan beibehalten wurde. Man hätte eben damals am liebsten alles in dem neuen Gewande gesehen. Ungefähr der Beginn von Max Gandolphs Bauperiode bedeutet den Anfang einer etwa ein Jahrhundert andauernden Periode der Umbauung und Verkleidung der alten Kirchen in der Stadt und auf dem Lande im Sinne des Barock und noch mehr des Rokoko.

Zum großen Teile ist diese Modernisierung freilich auf Baufälligkeit der Objekte zurückzuführen und dadurch nicht ohne Berechtigung. Entsprechend der Art und Weise, wie jede der großen Stilperioden nur ihr Eigenstes gab, nur innerhalb ihrer spezifischen Formenwelt arbeitete und eine gleichzeitige Betätigung in vergangenen Stilarten streng vermied, erneuerte eben auch jene Zeit Baufälliges im eigenen Geiste ohne Rücksichtnahme auf Stileinheit. Angesichts des außerordentlichen Umfanges dieser Arbeiten in der Stadt und im ganzen Erzstift — hier wurden, soweit es sich z. B. um die Ausstattung handelt,

etwa 200 Kirchen davon betroffen — wie auch in den Nachbarländern bis zum Ende des 18. Jahrhunderts herauf darf aber diese Tätigkeit nicht, wie dies so lange geschehen ist, mit Hintansetzung und Verachtung übergangen werden, vielmehr hat man damit bei der bau- und kunstgeschichtlichen Behandlung jener Zeit als mit einem integrierenden und wichtigen Faktor zu rechnen, und man muß, soll die Beurteilung der Kunstwerte eine unparteiische sein, all den Umbauten, Ergänzungen, Verkleidungen und anderen Zutaten aus dem 17. und 18. Jahrhundert ebensoviel Aufmerksamkeit schenken wie neuen Werken. Und da wird man denn gerade in Salzburg gewahr werden, daß durch diese Veränderungen manchmal ganz außerordentlich malerische Stücke geschaffen wurden, Kunstwerke im wahrsten Sinne des Wortes, denn nicht selten haben die damaligen Meister das Neue mit großartigem künstlerischem Verständnis dem Bestehenden angepaßt, indem sie dabei in erster Linie ein interessantes oder malerisches Gesamtbild im Auge hatten. Es sei in dieser Hinsicht vor allem an den Chor der Franziskanerkirche und an die St. Peterskirche erinnert.

Noch etwas anderes wird man aber erkennen, sobald man auf die Barockerzeugnisse näher eingeht: Die beteiligten Handwerksmeister, die Maurer-, Steinmetz-, Tischler-, Schlossermeister usw. sind keine Handwerker nach dem heutigen Begriffe gewesen: Es waren Künstler, und zwar von einer Vielseitigkeit und Geschicklichkeit, daß man über ihre Leistungen oft staunen muß. Nur selten wird eine rohe oder unbeholfene Arbeit gefunden, fast durchwegs gibt sich treffsichere Technik, gewandte Formbehandlung und reiche Phantasie kund. Durch die große Nachfrage nach Erzeugnissen von Künstlern und Handwerkern, oder richtiger gesagt, von Meistern, die beides in einer Person waren, ist darin eine beispiellose Gewandtheit und Kunstfertigkeit erreicht worden. Wenn auch dadurch die Kunst weniger in die Höhe gehen konnte, um so mehr machte

sie sich breit im Volke. Kunstbedürfnis und Formensinn waren damals noch Allgemeingut weitester Kreise. .

Die italienischen Arbeitskräfte traten dabei mehr und mehr in den Hintergrund; haben doch bei der seit Wolf Dietrich ununterbrochenen Kunstübung Salzburgs die Einheimischen hinreichend Gelegenheit gehabt, sich neben den italienischen Meistern zu tüchtigen Beherrschern des welschen Stils herauszubilden. Die Zahl der künstlerischen Kräfte in Salzburg im letzten Viertel des 17. und im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts ist in der Tat keine geringe. Sie beweist allein schon, daß die Bezeichnung «Kunstblüte» für den genannten Zeitraum vollauf berechtigt ist.

Von besonderer Wichtigkeit für die Salzburger Kunstgeschichte ist die Tatsache, daß die Bedeutung der Stadt als K u n s t z e n t r a l e in dem genannten Zeitraum größer war als je. Der Umkreis, auf dessen Kunstentwicklung Salzburg einen beherrschenden und bestimmenden Einfluß ausübte, ist ein ziemlich weiter geworden; seine Grenzen lassen sich ungefähr mit Inn, Donau, Enns und Tauernkette bezeichnen, werden jedoch da und dort noch überschritten. Natürlich konnte sich eine lebhaftere Bautätigkeit auf dem Lande erst entwickeln, als die Schrecken des 30-jährigen Krieges vollständig gewichen waren. Dann aber machte sich allenthalben gebieterisch die Notwendigkeit geltend, die Gotteshäuser auszubessern, neu auszustatten oder auch umzubauen. Es ist nun sehr begreiflich, daß auf dem Lande, wo die Begleiterscheinungen des Krieges jede Kunstübung hemmten, nicht die nötigen, künstlerisch geschulten Kräfte zur Verfügung standen, und daß man sich an eine größere Kunstzentrale um Arbeitskräfte wandte oder dorthin Bestellungen machte. Salzburg, das, hinreichend geschützt, während des ganzen Krieges in allen Kunstzweigen tätig war und daher über geschulte Kräfte verfügte, vermochte natürlich weitgehenden Ansprüchen zu genügen — allerdings zunächst nicht in deutschem, sondern in italienischem Geiste.

Die Wirksamkeit Salzburgs als Kunstzentrale, insbesondere (wegen seines Untersberger Marmors) als Zentrum der Steinmetzwerkstätten, setzt schon besonders stark zu Beginn der Gandolphschen Regierung ein und hält etwa ein Jahrhundert an, in dessen Verlauf der italienische Einfluß allmählich zu Gunsten deutscher Auffassung abnimmt. Weniger gerne holte man sich für die Stukkdekorationen die Künstler aus Salzburg; auf diesem Gebiete gab es im Westen und Osten Meister von besserem Rufe. —

Der Bauperiode Max Gandolphs folgt am Ende des 17. Jahrhunderts eine für Salzburg äußerst markante Bautätigkeit, gleichwie am Anfange des Säkulums jene des Wolf Dietrich einschneidend und charakteristisch war. Konnten wir an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert gewissermaßen von einer Neugründung der Stadt reden, so bedeutet, nachdem im Laufe des 17. Jahrhunderts in jeder Hinsicht aufs kräftigste der eigentliche Ausbau von Salzburg vor sich gegangen, die Wende vom 17. zum 18. nunmehr den wirkungsvollen, charakteristischen Abschluß, indem die Stadt jetzt erst eigentlich zur vieltürmigen wird. Dadurch, daß ihr durch neue turm- und kuppelgeschmückte Kirchen ein Zug von Pracht, Stolz und Reichtum aufgeprägt wird, vermag sie mehr als je repräsentativ in die Erscheinung zu treten und ein echtes und glänzendes Bild einer geistlichen Residenzstadt zu bieten. Das 18. Jahrhundert hat dagegen verhältnismäßig nur sehr wenig Neues hinzugefügt. Es hat, wenn man so sagen darf, nur da und dort die letzte Hand angelegt, hat ausgeschmückt oder umgeändert, so daß an der Wende vom 17. und 18. die letzte große Bauperiode zu verzeichnen ist. Jener Kirchenfürst aber, dessen Name machtvoll das Ende des 17. Jahrhunderts bezeichnet und mit Salzburgs Kunstblüte so eng verknüpft ist, war der große Stifter Johann Ernst.

Erzbischof Johann Ernst (1687—1709) — Fischer von Erlach und die Barockblüte.

Geboren am 3. Juli 1643 zu Prag als Bruder des EB. Guidobald von Salzburg und des Bischofs Wenzel von Passau gehört Johann Ernst jenem Geschlechte der Grafen von Thun an, das in den letzten drei Jahrhunderten nächst den Schönbornen wohl am häufigsten auf deutschen Bischofssitzen vertreten war. Nach Vollendung seiner Studien bereiste er nach damaliger Sitte des Adels verschiedene Länder, natürlich auch Italien, und kam sogar in die afrikanischen Raubstaaten. Von 1679 ab war er Bischof zu Seckau und am 31. Juni 1687 wurde er auf den Stuhl Ruperts erhoben.

Das Charakterbild dieses Fürsten wird zwar durch einige Eigenschaften getrübt, die einen geistlichen Machthaber nicht gerade auszeichnen, die vielmehr die Herzen der Untertanen ihm zu entfremden geeignet sind. Ein leidenschaftlich autokratischer Zug offenbart sich in zahlreichen seiner Handlungen durch das Bestreben, seine souveräne Hoheit überall zu deutlichem Bewußtsein zu bringen; seiner Person konnte gar nicht genügend Respekt entgegengebracht werden. Mit dieser Eitelkeit, diesem übertriebenen Selbstgefühl steht im Zusammenhange die Art und Weise, wie er sich allmählich vom Domkapitel unabhängig machte; er neigte überhaupt zu einem weitgehenden Absolutismus hin. Bekannt ist, daß er als leidenschaftlicher Liebhaber der Jagd ausnehmend strenge Jagdgesetze erließ, und wo Max Gandolph mit Strenge verfahren war, verfuhr Johann Ernst hart, ja manchmal grausam, meist nach den Eingebungen seiner Laune.

Diesen Schattenseiten seines Wesens stehen aber unleugbare große Verdienste gegenüber. Durch Staatsklugheit und Reichstreue schützte er seine Untertanen vor äußerem Unglück, und durch eine weitgehende innere Fürsorge für das Volk machte sich gerade dieser Fürst in Salzburg unvergeßlich. Unter den großartigen Stiftungen, durch die sich seine oberhirtliche Sorgfalt und landesväterliche Güte ein immerwährendes Denkmal setzten, ragen besonders drei hervor: Das

Alumnat (1694) nebst dem Virgilianum und Siebenstädter Collegium galt der Heranbildung der männlichen Jugend, im gleichen Sinne stiftete er für die weibliche Jugend das Ursulinenkloster (1695), die dritte und wertvollste Stiftung aber war (ebenfalls 1695) die des St. Johannspitals.

In den genannten Eigenschaften des Fürsten sind auch die Beweggründe für seine einzelnen Bauunternehmungen zu suchen. Es muß hier aber auch seines impulsiven Eingreifens in die Verhältnisse der Stadt und der Bürgerschaft gedacht werden. Rührig und beflissen wandte Johann Ernst seine Aufmerksamkeit besonders den Handwerksfragen zu, und es erfolgten unter ihm zahlreiche Entscheide (u. a. ein Schiedsspruch zwischen den Salzburger Steinmetzen und den Adneter Steinbrechern). Einschlägig ist hier besonders Folgendes: Nachdem Umfragen in Wien, München und Regensburg über die gegenseitigen Rechte der Steinmetzen, Bildhauer und Architekturarbeiter gestellt worden waren, wurde 1689 entschieden, daß «die Arbeit mit Richtscheit und Winkelmaß» von «der aus freier Hand» vollständig zu scheiden sei, daß sonach die Bildhauer zwar «Tumben, Epitaphien und Sepulturen» anfertigen, aber keine Architekturen übernehmen dürfen.

Es zeugt von dem ausgeprägten Kunstverständnis des Fürsten, daß er für die Errichtung der Bauten, die er als Andenken an seinen Namen zu hinterlassen gedachte, einen Meister erkor, dessen Können weit über die Durchschnittsleistungen der meisten damaligen Architekten hinausragte, und von dem er sicher sein konnte, daß er Salzburg um hervorragende Kunstschöpfungen bereichern würde. Der nachmals so berühmte Joh. Fischer von Erlach, Oesterreichs bedeutendster Architekt, ist es, der diesem Salzburger Kirchenfürsten beinahe während seiner ganzen Regierungsdauer in allen Bauangelegenheiten mit Rat oder Tat zur Seite stand, und dessen Name mit dem seines fürstlichen Bauherrn so eng verbunden ist, daß man sich jenen für Salzburgs Bau- und

Kunstgeschichte so wichtigen Zeitraum nicht wohl vergegenwärtigen kann, ohne vor allem dieser beiden Namen zu gedenken.

Joh. Bernhard Fischer von Erlach[1] erblickte im Juli 1656 zu Graz als Sohn des Bildhauers Joh. Baptist Fischer das Licht der Welt (das genaue Geburtsdatum ist unbekannt; die Taufe erfolgte am 20. Juli). Die Fischer waren eine ursprünglich wahrscheinlich aus Oesterreich stammende, aber in den Niederlanden ansässige Familie. Das Adelsprädikat war den niederländischen Vorfahren nicht eigen gewesen, es wurde unserm Fischer erst (nach 1700) in Oesterreich verliehen, und durch ihn vom bürgerlichen Namen seiner Mutter entlehnt. Die früheste Jugend brachte er im Hause des Vaters und auch unter dessen fachlicher Führung zu. Durch die bei Graz ansässigen Fürsten Eggenberg und die gräfl. Familie Dietrichstein erfuhr die Fischersche Familie mannigfache Förderung; den jungen Joh. Bernhard dürfte die Fürsorge des Eggenberg'schen Hauses (Joh. Christian von Eggenberg) zu Studienzwecken nach Prag geleitet haben. Dort hielt er sich jedoch nicht lange auf; die Sehnsucht nach Italien, die ihn schon in der Heimat beherrscht hatte, trieb ihn nach jenem gelobten Lande der Kunst. Wer ihm die Studienreise dorthin ermöglicht hat, wissen wir nicht; jedenfalls begegnen wir ihm 1674/75 als Schüler und Mitarbeiter Philipp Schors bei der Restauration der Kirche S. Antonio in Rom und 1683 mit dem gleichen Künstler in Neapel. 1687 finden wir Fischer als kais. Ingenieur in Wien angestellt und somit unter dem Befehle Lodovico Ottavio Burnacinis. Wie der Künstler seit seiner Ankunft aus Italien so schnell zu einer Stelle bei Hofe gelangt war, ist uns nicht überliefert. Seine Tätigkeit für den EB. von Salzburg beginnt 1693; es ist nicht ausgeschlossen, daß Fischer dem in Prag geborenen Fürst-EB. Joh. Ernst, dessen Geschlecht dort auch einen Palast besaß, von der böhmischen Hauptstadt her aus seiner früheren Zeit bekannt gewesen ist. Jedenfalls war er bis zum Tode dieses EB. dessen Generalarchitekt und erfreute sich seiner höchsten Gnade und Vorliebe. Es muß jedoch bemerkt werden, daß sich Fischer während dieser Zeit größtenteils in Wien aufhielt und nur zeitweilig nach Salzburg begab; denn er hatte neben der Leitung der Salzburger Bauten gleichzeitig eine ganze Reihe architektonischer Aufträge in der Kaiserstadt zu bewältigen.

Fischer von Erlach hat seine Laufbahn keineswegs schon als Architekt begonnen, sondern als Bildhauer, wie es auch sein Vater gewesen. Erst im Verlaufe seiner Studien, besonders aber durch die Eindrücke, die er in Rom empfing, fand sein Genius die Bahn, auf der er Unsterbliches zu schaffen berufen war. Immerhin betätigte er sich auch später noch auf dem Gebiete der Plastik, z. B. 1687 an der Grabensäule in Wien.

[1] Albert Ilg, Die Fischer von Erlach. I. Wien 1895.

Bei näherem Eingehen auf Fischers Architektur läßt sich erkennen, daß der Unterschied zwischen ihr und der bis dahin verbreiteten Bauweise ein ziemlich bedeutender ist. Die Erklärung dafür ist in jener Umkehr-Tendenz zu suchen, die sich damals in Rom in der Architektur geltend machte, in jenem Streben nach Monumentalität und Einfachheit — allerdings innerhalb des barocken Stiles — gegenüber der überhandnehmenden kleinlichen Detaillistik und Ueberladung. Der Typus des großen, hoheitsvollen Barock, ein gewisses Zurückstreben auf ältere Vorbilder, wie es der Architektengruppe aus der Familie der Fontana, dem Maratta, den Schors u. a. als Charakteristikum eigen war, ging auf Fischer über und bestimmte ihn, in seiner Kunst ebenfalls gegen die verwilderten Auswüchse der Renaissance zu opponieren. Die (deutsche) Familie der Schor. die dem an geschickten Meistern aller Fächer so fruchtbaren Tirol angehörte, unter ihnen besonders Joh. Paul Schor, übte auf den jungen Fischer einen sehr großen Einfluß aus.

Die erwähnte Reform bestand also darin, daß diese Meister das Architektonische im Bauwerke wieder zur Hauptsache machten und dem Uebergreifen des Malerischen in ihr Fach Schranken setzten. Diese edlere, reinere Kunstrichtung war es, die Fischer aus Italien mitbrachte. Was die barocken Baukünstler vor Fischer diesseits der Alpen geschaffen haben, hat noch fast durchwegs den Charakter des Malerischen in der Architektur. Ihre Kirchen waren architektonisch großenteils unbedeutend, dagegen entfalteten jene Künstler in der verschwenderischen Pracht der Stukkornamentik des Innern ihr ganzes malerisches Talent. Dem setzte nun Fischer den geordneten, wohlgegliederten Zentralbau, die majestätische Kuppel, die logisch aufgebaute Fassade und den Pilasterbau der Palaststockwerke als echte Architekturleistungen auch in unseren Ländern entgegen. In seinem theoretischen Werke bezieht er sich auf Palladio, Serlio, Ligorio, Donato. Die Theoretiker der Renaissance

und die auf der Kenntnis des Vitruv und der antiken Bauten fußenden Lehrmeister sind also die Grundfesten Fischers. Dabei finden wir in seinen Bauten keine Ernüchterung im akademischen Sinne; Fischer von Erlach ist vielmehr vollständig im Fahrwasser des Barock geblieben; im Sinne des Effektvollen, Großen, Pompösen mag er daher auch ein Schüler Berninis genannt werden.

Der erwähnte Burnacini, der ein halbes Jahrhundert die Kunst in der Kaiserstadt beherrschte, und unter dem unser Fischer anfangs zu arbeiten hatte, war ein Künstler, dessen ganze Art und Weise der seinigen entgegengesetzt war, ein nach malerischen Prinzipien der üppigsten Barockrichtung vorgehender dekorativer Meister. In gleicher Weise mehr das Malerische im Bau verfolgend, arbeitete Fischers Vorgänger in Salzburg, Gasparo Zugalli. In beiden Städten, in Wien wie in Salzburg, wurde Fischer der siegende Reformator, und wenn auch seine Salzburger Werke noch nicht durchwegs zu seinen reifsten und großartigsten gehören — diese sind vielmehr zumeist in Wien zu suchen — so geben sie doch sämtlich Fischers künstlerische Eigenart im oben angeführten Sinne. Durch sie erfuhr die Salzburger Barockbaukunst eine Reinigung und Veredlung, es wurde verhütet, daß unkünstlerische Machwerke, wie sie der Geschmack der Gandolphschen Periode da und dort zeitigte, häufiger wurden und der Salzburger Kunst eine frühe Dekadenz bescherten. Fischers Salzburger Bauten bilden daher einen Bestandteil der dortigen Kunstschätze, auf den die Stadt wirklich stolz sein kann; seine Kirchen gehören zum Besten, was die Stadt aufzuweisen hat. Eine gewisse Einfachheit in den Bauformen wie in der Ausschmückung bewahrend, sind sie doch reich und stolz, prachtvoll und vornehm, Monumente von edelster Würde.

Fischers Tätigkeit in Salzburg beginnt, wie gesagt, erst 1693. Wir haben also zunächst der Bauperiode von 1687 bis 1693, sowie dem Abgange von Fischers Vorgänger Zugalli unsere Aufmerksamkeit zu schenken.

Eine der ersten Handlungen des neuen EB. war die Einstellung des Baues von Kloster und Kirche der Kajetaner (1688). Kajetanerkloster und -kirche.

Die Ursache der Unterbrechung lag in dem Umstande[1], daß die Begünstigungen, die Max Gandolph dem fremden Orden der Kajetaner zuteil werden ließ, Eifersucht und manche vielleicht nicht ganz unbegründete Bedenken wachgerufen hatten; auch hegte der Fürst selbst, obwohl dem Orden nicht gerade abgeneigt, gegenüber den Italienern überhaupt andere Absichten als sein Vorgänger, wie sich auch in Wien um jene Zeit eine dem Welschtum unfreundlich gesinnte Strömung geltend machte[2]. (Den gleichen welschfeindlichen Standpunkt vertrat auch Joh. Bernh. Fischer, der kais. Hofingenieur.) Diese Abneigung des EB. richtete sich nicht zuletzt gegen die bisher so beliebten italienischen Künstler, was besonders dadurch zum Ausdruck kam, daß er während seiner ganzen Regierungsdauer ihre Verwendung fast gänzlich vermied. Der Baumeister Gasparo Zugalli wurde daher verabschiedet, ja es wurde sogar die Einhaltung der Verpflichtungen ihm gegenüber auf die unbilligste Weise verweigert. Diese Ungerechtigkeit gegen den Künstler wird dadurch nicht gemildert, daß Johann Ernst den Zugalli am 1. Januar 1689 zum hfstl. Hof- und Landschaftsbaumeister ernannte. Von den kontraktlich vereinbarten 3000 fl. erhielt der Meister nur 1900 fl., also nicht mehr als seine Monatsbezüge, aber kein Honorar. Der Meister starb endlich, ohne die geringste Schadloshaltung trotz Bitten und Beschwerden erwirkt zu haben.

Aehnlich erging es den italienischen Stukkatoren, den Gebrüdern Brenno und dem Carabelli. Doch ließ sich Joh. Ernst am 7. April 1700 herbei, dem Antonio Brenno wenigstens 150 fl. zur Abfertigung auszuzahlen. Die Stukkarbeiten in der Kirche waren inzwischen (1688—89) von Lorenz Stumpfegger vollendet worden.

Gasparo Zugalli blieb nicht lange in der Stellung eines Hofbaumeisters, denn schon 1693 wird von ihm als dem «*gewesten*» Baumeister gesprochen.

Den 1686 angefangenen Umbau des Franziskanerklosters setzte Johann Ernst fort; er war 1689 in der Hauptsache beendigt[3]. — 1690 nahm er eine reichliche Ausstattung des von Max Gandolph (1679) wieder aufgebauten Bergl- kirchleins vor und baute zwei Flügelgebäude hinzu. — In der St. Erhardkirche im Nonntal ließ der Fürst Franziskanerkloster. Bergkirchlein. St. Erhardkirche.

[1] Pirckmayer, Notizen, 5 f.

[2] A. Ilg, Die Fischer von Erlach I, 205.

[3] Der Leiter des Umbaues, Mich. Spinngruber, dessen Porträt einen ehrenden Platz im Kloster fand, starb am 16. November 1694.

1692 einen durch seine Figurenfülle auffallenden monumentalen Hochaltar aufstellen. (Das Altarbild ist von Joh. Mich. Rottmayr). — Im gleichen Jahre ließ er am untern Gries den
Griesbrunnen. «Brunnen an der Gstätten» aus weißem Marmor errichten. Den Brunnen ziert eine Marienstatue und an den vier Seiten das Wappen dieses EB. — 1693 baute Johann
Kanonikalhof. Ernst an der Kapitelgasse einen Kanonikalhof. Es ist dies der später — 1800 — sogen. Graf Waldsteinsche Kanonikalhof, der mit dem bereits besprochenen Graf Rechheimschen Palaste zusammen heute die fürst-erzb. Residenz bildet. —
Gabrielskapelle. Ebenfalls 1693 ließ der Fürst die Gabrielskapelle erneuern und in ihrem ursprünglichen Glanze wiedererstehen.

Während dieser ganzen Zeit aber legte der Fürst das Hauptgewicht auf die Ausgestaltung der Winterresidenz, des Schlosses Mirabell und des Marstallgebäudes. Er hatte die Absicht, nach dem Muster anderer Fürstenhöfe seine Hofhaltung möglichst prunkvoll zu gestalten; er wollte fürstliche Pracht in seiner nächsten Umgebung sehen, vor allem also in den beiden Residenzschlössern der Stadt; Glanz und Luxus sollte aber auch nach außen hin seine souveräne Macht kennzeichnen, und so widmete er seine besondere Aufmerksamkeit auch dem Hofmarstall und den beiden Reitschulen.

Was von seinem Bruder Guidobald gesagt werden konnte, trifft in nicht geringerem Maße bei Johann Ernst von Thun zu: Er besaß einen außergewöhnlichen Grad von Kunstsinn und Kunstverständnis. Bei seinen Aufträgen für die Residenzen und die Reitschulen kommt dies bereits voll und ganz zum Ausdruck, so zwar, daß sie eine neue wertvolle Bereicherung der Kunstschätze von Salzburg bedeuten; der Schwerpunkt liegt jedoch diesmal auf dem Gebiete der Plastik und der Malerei.

Residenz. Was die hfstl. (Winter-) Residenz anbelangt, so wurde bereits unter Hinweis auf die entsprechende Inschrift im Hofe (siehe S. 95) erwähnt, daß Johann Ernst zu den hauptsächlichsten Ver-

schönerern des Schlosses gehört. Auch eine Erweiterung nahm er vor: er führte einen hinteren Anbau gegen die Pfarrkirche auf.

Die näheren Umstände seiner prachtvollen Ausgestaltung sind jedoch in Ermangelung der Urkunden vorerst nicht festzustellen. Aus demselben Grunde sind wir nicht in der Lage, die Namen aller beteiligten Meister zu nennen. Urkundlich ist nur nachgewiesen, daß die beiden Steinmetzen Hanns Träxl und Hanns Schwäbl 1688 gemeinsam zwei Marmorportale für 300 fl. geliefert haben[1].

Unter den von Johann Ernst ausgestatteten Sälen sei besonders auf den prächtigen Rittersaal und den Karabinersaal aufmerksam gemacht, einen großen in jeder Hinsicht vornehmen Raum des dritten Geschosses mit Front nach dem Domplatze. Zur Herstellung der wertvollen Deckengemälde in diesem und einigen anderen Sälen zog der Fürst den Maler Joh. Mich. Rottmayr heran, der sich damals bereits eines guten Rufes erfreute. Wir werden diesem fruchtbaren und bedeutenden Künstler im Folgenden noch mehrmals begegnen und erwähnen hier nur, daß das figurenreiche Neptun-Fresko vom Jahre 1689 im Karabiniersaale zu seinen besten Salzburger Werken gehört.

Schloß Mirabell.

Das Schloß Mirabell diente den Fürsterzbischöfen als Sommerresidenz, daher konzentrierte sich Johann Ernsts Verschönerungseifer hauptsächlich auf den Garten. Dieser erhielt eine großenteils veränderte, dem damals modernen französischen Geschmacke entsprechende Anlage und eine vornehme Ausstattung, deren wertvollsten Bestandteil der reichliche statuarische Schmuck ausmachte. Daß diese aus weißem Marmor gefertigten überlebensgroßen Gruppen und Einzelstatuen im Verein mit den zahlreichen Zierwassern, Fontänen, Ballustraden Steinvasen usw. den Garten außerordentlich belebt haben, läßt sich heute noch erkennen; freilich ist der gesamte Marmorschmuck inzwischen einer ziemlich vorgeschrittenen Verwitte-

[1] Pirckmayer, Notizen, 44.

rung anheimgefallen, so daß heute nicht mehr alle Vorzüge der teilweise sehr lebensvoll bewegten und originell komponierten Skulpturen in die Erscheinung treten können.

Beteiligt sind, wie wir den Urkunden entnehmen, folgende Künstler[1]: Bildhauer Joh. Fröhlich aus Antwerpen mit einer Apollostatue (80 fl.) auf Bestellung vom 28. November 1689; der Bildhauer Octavio Mosto aus Padua mit den «vier Jahreszeiten» (je 200 fl.), 2. Januar 1690; der gleiche Künstler mit vier Gruppen («doppelten Statuen») zu je 500 fl., 14. Juli 1690; Barth. Opstal 1690 mit acht Tritonenfiguren (je 50 fl.); von ihm sollen u. a. auch die Standbilder des Herkules, Merkur und Bacchus stammen. Ferner Andreas Götzinger und Hanns Schwäbl mit verschiedenen kleineren einschlägigen Arbeiten 1690/92.

Hofmarstall.

Sehr umfangreich waren die Arbeiten, die Johann Ernst am Hofmarstallgebäude vornehmen ließ. Dieser prächtige Marstall, für 130 Pferde eingerichtet und mit weißmarmornen Barren ausgestattet, ein imposanter gewölbter Raum in einer Länge von 144 Schritten und einer Höhe von 40 Fuß, übertraf einst den berühmten Versailler Marstall. Durch EB. Joh. Ernst erhielt er seine Vollendung; heute dient das Gebäude als Reiterkaserne. Es enthält zwei Reitschulen: Die Winterreitschule mit ihren 18 Logen erhielt 1690 durch Joh. Mich. Rottmayr das bekannte große und prächtige Deckengemälde, ein Tournier darstellend; 1690—93 wurde die Erweiterung, die 30 m lange und 16 m breite Sommerreitschule ausgeführt, deren drei Galerien mit je 36 Arkaden damals in die Mönchsbergfelsen eingehauen wurden. 1693—1700 entstand das prächtige Barockportal an der Westseite des Hofstallgebäudes, bei dem die Mitarbeit Joh. Bernh. Fischers erwiesen ist, ja es ist nicht ausgeschlossen, daß Fischer den Entwurf des ganzen Portals geliefert hat.

Pferdeschwemme am Neutor.

Die zum Marstall gehörige Pferdeschwemme auf dem Sigmundsplatze erhielt um diese Zeit ebenfalls eine künstlerische Ausstattung in Gestalt einer prächtigen barocken Mar-

[1] Pirckmayer, Notizen, 46 f.

moreinfassung und einer vortrefflichen Pferdebändigergruppe in der Mitte des Bassins[1].

Die Ausführung[2] des Bassins war schon vorher dem Bildhauer Andreas Götzinger übertragen worden. Die Figur des Knechtes mit dem Pferde (1695) ist von Bernh. Mändl.

Auch das Portal am Hofmarstall führte Andr. Götzinger aus (1000 fl.); der Auftrag hiezu erging am 9. März 1693; den figürlichen Teil des Portals übernahm am 2. August 1694 nach J. B. Fischers Modellen der bürg. Bildhauer Wolf Weißenkirchner (300 fl.).

Andreas Götzinger fertigte ferner für das Erdgeschoß des Hofmarstalls zwei Marmorbrunnen um 280 fl. laut Kontrakt vom 20. Februar 1700.

Pferdeschwemme auf dem Mirabellplatz.

Eine weitere künstlerisch ausgestaltete Pferdeschwemme, die jedoch heute nicht mehr besteht, ließ Johann Ernst damals auf dem Mirabellplatze errichten. Sie gehörte zu dem hfstl. Stallgebäude der Karabiniere und war mit Löwen und einem Pegasus geschmückt, der um dieselbe Zeit entstand wie die Pferdebändigergruppe in der Hofstallschwemme.

Auch der Meister soll der gleiche gewesen sein: Bernh. Mändl. Es ist vorerst nicht klar zu erkennen, welche von all den zahlreichen Marmorskulpturen, die unter Joh. Ernst entstanden sind, von diesem tüchtigen dekorativen Meister, der aus Böhmen gebürtig ist, herrühren. Pillwein[3] zählt eine Reihe von Werken (den «Salvator» auf dem Domgiebel, vorzüglich den sterbenden Andreas nebst einer Grablegung Christi und den vier Patriarchen aus der ehem. St. Andräkirche, ferner das Epitaph in der Vorhalle von St. Peter, das Rottmayr 1693 der Familie Guardi widmete) als Schöpfungen Mändls auf, die von anderer Seite als Werke Wolf Weiß(en)kirchners erklärt werden und umgekehrt. (Pillwein erweist sich überhaupt in zahlreichen Fällen als unzuverlässig.) Urkundlich nachgewiesen[4] sind dem Mändl bis jetzt nur Arbeiten an der Domfassade, für die Dreifaltigkeitskirche und für Schloß Kleßheim, sowie zwei Gladiatoren und mehrere Zwerggestalten im Mirabellgarten.

Unter den übrigen Meistern, deren sich der EB. bei der Ausgestaltung des Marstallgebäudes etc. bedient hat, ragt Rottmayr, der Schöpfer des großartigen Deckenfreskos in der Winterreitschule, hervor.

---

[1] Der architektonische Teil der Schwemme, die freskengeschmückte Rückwand, ist erst 1732 hinzugekommen.

[2] Pirckmayer, Notizen, 20.

[3] B. Pillwein, Salzburger Künstlerlexikon, Salzburg 1821.

[4] Pirckmayer, Notizen, 65.

Dieses Gemälde dürfte das bedeutendste Salzburger Werk des Künstlers sein. Joh. Franz Mich. Rottmayr von Rosenbrunn (1652 bis 1734), der zu Lauffen bei Salzburg geboren wurde, war nur bis 1700 in Salzburg tätig; um diese Zeit begab er sich nach Wien, wo er für Schönbrunn, die Peters- und Karlskirche usw. noch zahlreiche hervorragende Altarbilder und Freskogemälde schuf[1]. Er war nicht nur der bedeutendste Maler Salzburgs, sondern einer der ersten in Oesterreich überhaupt. Rottmayr ist wie Peter Strudel, Dallinger, Turriani, die ebenfalls später in Oesterreich eine große Wirksamkeit entfalteten, aus jenem Schülerkreise hervorgegangen, den Carlo Lotto (Karl Loth aus München) in Venedig um sich versammelte. Seine Werke verraten den Einfluß der klassischen Venezianer, es offenbart sich jedoch in ihnen bereits echte barocke Monumentalität. Seine Kompositionsweise bevorzugt den reichen Stil; gehäufte Figurenmassen in großartiger Anordnung, Verkürzungen und Perspektiven geben den Gemälden einen äußerst imposanten Charakter. —

Vom Jahre 1694 ab nimmt die Bautätigkeit Johann Ernsts eine andere Richtung. Waren die ersten sieben Jahre seiner Regierung vorzugsweise der Verschönerung von Palästen gewidmet, so beginnt nunmehr eine fast durchwegs kirchliche Bautätigkeit des Fürsten.

Nicht weniger als vier vollständig neue monumentale Kirchen entstehen in Salzburg selbst: die Collegien-, die Priesterhaus-, die Johannspital- und die Ursulinenkirche; ihren Ausbau erfahren der Dom, die Kajetanerkirche und der Kapellenkranz der Franziskanerkirche; außerhalb der Stadt baut der Fürst neu die Wallfahrtskirche zu Kirchental, die Kirchen zu Gnigl und Ebenau, vielleicht hat er auch teil am Bau der Kirchen zu Elsbethen, Bergheim und Aigen; überdies beteiligt er sich an Einrichtungen von Kirchen, wie z. B. in der Schloßkapelle zu Tittmoning. Die bedeutenden Geldmittel, die zu einer so umfangreichen Bautätigkeit notwendig waren, gewann Johann Ernst durch seine Handelsverbindung mit der holländisch-ostindischen Compagnie.

Vom Jahre 1694 ab bis zum Tode des EB. war nun Fischer von Erlach der tonangebende Mann für die

[1] Ilg, Fischer von Erlach I, 584 ff.

hochfürstlichen Bauangelegenheiten, obgleich er die einschlägigen Entwürfe in Wien machte und nur einige Mal im Jahre nach Salzburg kam.

Urkundlich steht Fischers Einfluß oder Anteilnahme (außer an dem schon erwähnten Ausbau des Hofmarstalles 1693—1700) fest bei einem Stiegenbau im Dom 1694—1697, beim Bau der Priesterhauskirche 1694—1702, der Universitätskirche 1696—1707, der St. Johannspitalkirche 1699, der Wallfahrtskirche zu U. L. Frau im Kirchental 1694—1701, endlich des Lust- und Jagdschlosses Kleßheim 1705—1707. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß auch die Ursulinenkirche St. Markus (1699—1705) sich seiner Mitwirkung erfreute, denn die Merkmale dafür sind deutlich und zahlreich genug. Auch die Pfarrkirche zu Gnigl (begonnen 1696) dürfte nicht ganz ohne seinen Einfluß entstanden sein. Urkundliche Beweise sind jedoch in den beiden letztgenannten Fällen bis heute nicht gefunden.

Domkirche.

Im Dome ließ Johann Ernst 1694—97 eine marmorne Schneckenstiege bauen; im Zusammenhange damit wurde die Vorhalle ausgestaltet, wie sich aus den Emblemen Joh. Ernsts nebst der Jahreszahl an den zwei Portalen ergibt, die von der Vorhalle zu den Turmaufgängen führen. Die Inschrift lautet: I. E. A. S. S. A. L. N. E. C. D. T. F. F. ANNO. D. S. MDCXCIV (Johannes Ernestus archiepiscopus Sanctae Sedis Apostolicae Legatus, Natus e Comitibus de Thun fieri fecit).

Die Marmorstiege wurde laut Vertrag vom 12. Februar 1694 nach Fischers Entwurf von Andr. Götzinger ausgeführt (500 fl.), das marmorne Geländer bei der Stiege fertigte der bürgerl. Steinmetzmeister Lorenz Träxl (5. März 1697). Am 30. September 1697 wurde dem Bildhauer Bernh. Mändl die Ausführung der Kolossalstatuen des hl. Petrus und Paulus vor dem Eingange zum Dome übertragen (600 fl.)[1].

Priesterhaus mit Dreifaltigkeitskirche.

Wie schon bemerkt, gehört zu den vorzüglichsten Stiftungen des EB. die Neugründung des Priesterhauses.

[1] Pirckmayer, Notizen, 21.

Nachdem das früher bestandene 1669 durch den Bergsturz zerstört worden war, unternahm es nun Johann Ernst, einen monumentalen Neubau zu errichten. Dieser entstand einschl. der Kirche in den Jahren 1694—1702 in der heutigen Dreifaltigkeitsgasse. Der ganze Bau ist eine symmetrische dreiteilige Anlage: In der Mitte erhebt sich die Kirche zur hl. Drei-

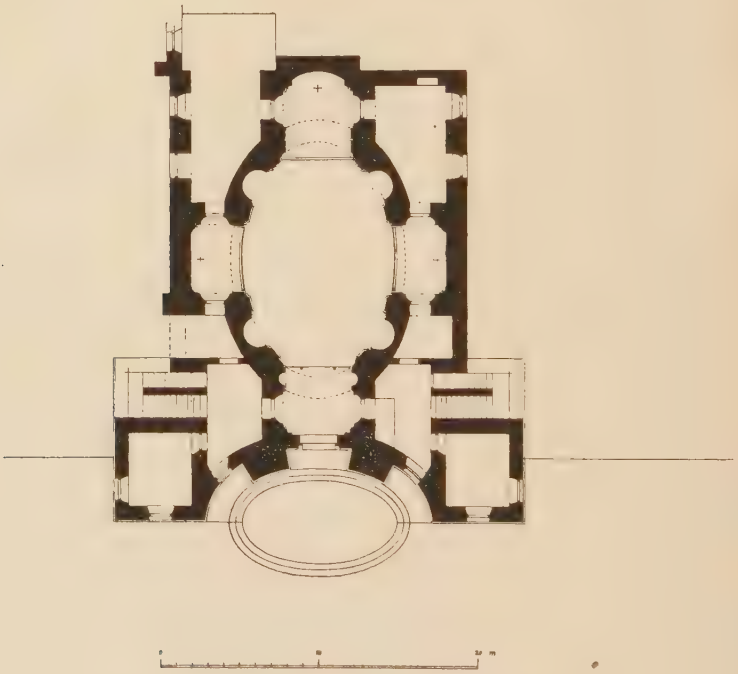

Abb. 6. Dreifaltigkeitskirche zu Salzburg. 1694—1702.
(Aufgen. v. A. Eckardt.)

faltigkeit, das rechte Flügelgebäude wurde für Alumnen und alte Priester bestimmt, die am 1. Juni 1699 das neue Heim bezogen, in dem linken Flügel stiftete er (1702) das Virgilianum (die Pagerie) für adelige, und das Siebenstädter Collegium für bürgerliche Studierende.

Außer Fischer von Erlach, der mit Entwurf und Leitung (25. Juni 1694) des Baues betraut wurde, nennen uns die Urkunden

folgende beteiligte Meister[1]: Hans Schwäbl (Fassadensäulen, 1696, 300 fl.), Wolf Weißenkirchner (Säulenkapitelle, 1696). Bernh. Mändl (vier Fassadenstatuen: Glaube, Hoffnung, Liebe, göttliche Weisheit, nebst Wappen, 1699, 600 fl., sowie die Engel für die Seitenaltäre, 1701/02), Andr. Götzinger (sämtliche Altäre, 1699—1702), Seb. Stumpfegger (Marmortüren, 1699). Das Pflaster wurde von Seb. Stumpfegger, Hans Schwäbl und Lorenz Träxl (1699), die Glocken von Ben. Eisenberger geliefert. Die Kirche wurde am 6. Juni 1700[2] eingeweiht.

Das Charakteristische am Grundrisse (Abb. 6) der als Zentralbau mit vier annähernd gleichlangen Kreuzesarmen angelegten Kirche beruht hauptsächlich in der Verwendung zweier Ovallinien, des in der Richtung nach dem Hauptaltare gelegten Ovals der Vierungskuppel und des quergelegten halben Ovals, womit die konkave Anordnung der Fassade zwischen den beiden Türmen erreicht wird.

Die giebellose Fassade ist so disponiert, daß die Türme und die zwischen ihnen sichtbare Kuppel ein einheitliches monumentales Bild geben. Das unterste Geschoß ist als Sockel der ganzen Anlage behandelt. Die Mitte der Fassade mit dem Eingange wird durch ein vortretendes Risalit mit zwei figurengekrönten Säulenpaaren hervorgehoben. Die Hauben der Türme sind nicht die ursprünglichen[3].

Was den mäßig großen Innenraum anbelangt, so muß vorausgeschickt werden, daß die Renaissancebemalung der Pilaster usw. eine moderne Zutat ist und zum Barockcharakter der Kirche nicht ganz paßt. Dominierend wirkt natürlich die hohe Kuppel, deren Tambour römische Doppelpilaster zwischen Fenstern begleiten; die nach den vier Räumen der Kreuzesarme führenden Archivolten haben die Form des gedrückten

---

1 Pirckmayer, Notizen, 22 ff.

2 v. Wallpach, a. a. O., 84.

3 Die Türme sollen flach gedeckt gewesen sein; ein Oelgemälde von Joh. Mich. Sattler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Museum zeigt die Türme mit ihrer Notbedachung nach dem Brande von 1818.

Korbbogens; zwischen den Kreuzesarmen sind Emporen mit Ballustradenbrüstungen eingebaut. In den unteren Kirchenraum fällt das Licht durch je ein großes halbkreisförmiges Fenster über den Seitenaltären. Das Fresko stellt die Aufnahme Mariens durch die Trinitas dar.

Am Hauptaltar ist charakteristisch, daß sich bei schlanken Formen ein intensives Streben nach der Höhe ausdrückt. Die Form der Seitenaltäre weicht von dem klaren, architektonischen Aufbau des Hauptaltars wesentlich ab, in ihnen ist das dekorative Element vertreten. Erwähnenswert ist die reiche Schnitzerei der Betstühle usw. Ein schönes Barockgitter unter dem Musikchor schließt das Schiff nach hinten ab.

Es braucht wohl nicht besonders betont zu werden, daß die Dreifaltigkeitskirche ein ganz hervorragendes Kunstwerk ist, eine der besten Schöpfungen Fischers von Erlach und ein Glanzstück unter den Bauten von Salzburg. Außen wie innen zeichnet den Bau edelste Vornehmheit aus; da ist keine Linie, die nicht zu der wundervollen Harmonie des Ganzen beiträgt; die Fassade wirkt rein und abgeklärt, es liegt etwas Königliches in ihrer Einfachheit und Ruhe. Der Eindruck des stimmungsvollen Innenraumes ist von einer seltenen Intimität und Geschlossenheit, die schlanke lichtvolle Kuppel verleiht ihm aber dennoch einen Zug von Erhabenheit und Größe. Alles in Allem ist die Kirche eine architektonische Schönheit von hohem Werte, ein Juwel im Stadtbilde.

Werfen wir einen vergleichenden Blick auf Zugallis Kajetanerkirche. Wie ganz anders ist jetzt die Aufgabe gelöst, eine Kirchenfassade als Mittelglied einer Palastflucht anzuordnen! Bei Fischer kommt die Kirche repräsentativ zur Geltung, und der architektonische Charakter ihrer Fassade bleibt dabei doch dem der Flügelgebäude treu. Auch das Oval der Kuppel ist von Fischer viel freier, künstlerischer, technisch vollkommener gegeben; in mehrfacher Beziehung, besonders aber hinsichtlich der Kuppel darf man Fischers Kirche geradezu eine Korrektur der Kajetanerkirche nennen.

Zur richtigen Würdigung von Fischers Meisterschaft müssen wir freilich im Auge behalten, daß mit der Erfindung der Salzburger Dreifaltigkeitskirche noch nicht das letzte Wort seiner hohen Kunst gesprochen ist. Verglichen mit seiner Hauptschöpfung, der St. Karlskirche in Wien, mutet sie uns wie eine Vorstudie an. —

Ebenfalls nach dem Entwurfe Fischers und unter seiner Direktion entstand an einem ganz entlegenen Orte, auf waldiger Bergeshöhe in der Nähe von Lofer, die Wallfahrtskirche zu U. L. Fr. im Kirchental (1694—1701). Obwohl abseits gelegen, mag die Kirche doch hier eine kurze Besprechung finden, denn der Salzburger EB. Joh. Ernst war es, der ihr die hauptsächlichste Förderung zuteil werden ließ, und Salzburger Meister waren an der Ausführung beteiligt.

Wallfahrtskirche zu Kirchental.

Den Grundstein legte der EB. selbst 1694. Trotz wiederholten Geldmangels wurde der Bau[1] unter der Leitung des Maurermeisters Stefan Müllinger, an dessen Seite der Parlier Wolf Kendler und der Steinmetz Philipp Ruedhart arbeiteten, mächtig gefördert, sodaß Ende 1698 das eigentliche Kirchengebäude fertig dastand. 1700 und 1701 wurde vorzüglich an der Ausstattung des Innenraumes gearbeitet. Bei der Herstellung des Hochaltars wirkten der Tischler Balth. Kölbl, der Drechsler Hanns Leitner, der Bildhauer Simon Frieß und der Maler Adam Pürckhman zusammen. Die Kanzel, von Franz Lähner, Tischlermeister in Kitzbichl, um 300 fl. gefertigt, wurde erst 1709 aufgestellt; ferner sind beteiligt Thomas Grienwald, Tischler, und Math. Schmitt, Maler in Lofer (Geländer), der Hofuhrmacher Jeremias Sauter (1716, 250 fl.) und der Hoforgelbauer Joh. Christof Egedacher (1716, 450 fl.). Die Kosten des ganzen Baues betrugen etwa 40000 fl. Die Einweihung fand am 8. September 1701 statt.

An der Kirche macht sich ein scheinbarer Widerspruch bemerkbar. Nach dem Ersteigen der Höhe, auf der die vom Tale aus nicht sichtbare Kirche zu finden ist, treffen wir eine Fassade an, die in Anbetracht des Umstandes, daß kein Geringerer als Fischer der Schöpfer des Gotteshauses ist, äußerst

[1] Hübner, Beschr. d. Erzstiftes II, 631. — Pirckmayer, Notizen, 26 ff.

dürftig und kunstlos genannt werden muß. Tritt man jedoch in die Kirche ein, so wird man völlig überrascht durch einen wirklich schönen, imposanten Innenraum, wie ihn die Fassade gar nicht ahnen läßt. Mächtig ist die Raumwirkung, die durch eine bedeutende Höhe des Gewölbes (60 Fuß) erreicht wird, sie verleiht der Kirche im Verein mit den edlen Verhältnissen,

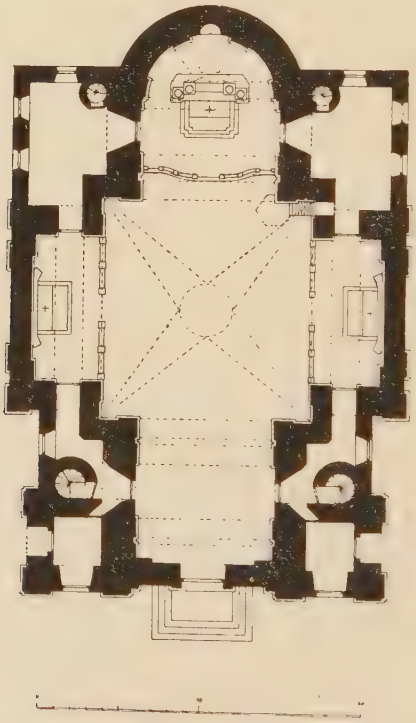

Abb. 7. Wallfahrtskirche zu Kirchental. 1694—1701.
(Aufgen. v. A. Eckardt.)

der gewinnenden, harmonischen Stimmung, der einfachen, aber reinen Formengebung einen hohen künstlerischen Wert. Schön und rein sind z. B. die korinthischen Kapitelle an den zahlreichen Wandpilastern, angenehm wirkt die diffuse Beleuchtung und die wohlgestimmte Färbung des Ganzen. Besonders aber sei auf den prachtvollen Hochaltar hingewiesen, der in

schlanken, ebenmäßigen, delikat geschwungenen Formen hoch emporwächst und dem feierlichen und doch so traulichen Raume erst seine besondere, unvergeßliche Eigenart gibt.

Warum angesichts dieses schönen Innenraumes die Fassade so einfach gehalten ist, kann seinen Grund darin haben, daß der Meister den künstlerischen Schwerpunkt absichtlich ins Innere verlegen wollte, wie ja überhaupt die Kirchenbaukunst des Barock und Rokoko, besonders auf dem Lande, sich sehr häufig in dieser Weise äußert. Auch ist es möglich, daß durch die unscheinbare Gestaltung der Fassade der dortigen rauhen Bergeinsamkeit Rechnung getragen wurde, die in keiner Weise Feinheiten am Aeußern des Baues gerechtfertigt hätte. Daß nur ungünstige finanzielle Verhältnisse die Ursache gewesen sein sollen[1], dürfte kaum zutreffen.

Dem Grundrisse nach (Abb. 7) ist die Kirche ein oblonger Zentralbau mit längerem Haupt- und kürzerem Querschiff, in den vorderen Ecken des Kreuzes sind die Sakristeiräume und darüber Oratorien eingebaut, die hinteren Ecken sind mit den Türmen und den zur Orgelempore führenden Wendeltreppen ausgefüllt; die Vierung ist hier nicht durch eine Rundkuppel betont, sondern durch den quadratischen Hauptraum mit Kreuzgewölbe, von dessen vier Seiten die etwas schmäleren Kreuzesarme der Kirche von Tonnengewölben gedeckt, auslaufen. Das Hauptschiff hat eine halbkreisförmige Apsis, das Querschiff ist geradlinig geschlossen. —

Collegienkirche.

Die 1696—1707 entstandene Collegien- oder Universitätskirche ist eine der großartigsten Kirchen von Salzburg und gehört zu den gewaltigsten und genialsten Schöpfungen des großen Fischer von Erlach.

Außergewöhnlich schön ist schon der Grundriß der Kirche (Abb. 8), ein harmonisches Gebilde, an dem nichts Störendes, nichts Gewaltsames zu finden ist, vielmehr sind alle Bauteile spielend leicht und sicher zusammengefügt. Die Kirche ist ein oblonger Zentralbau mit langgestrecktem Haupt- und kürzerem Querschiff, in den Ecken sind ovale, mit beiden Schiffen durch Bogenöffnungen in Verbindung stehende Kapellenräume und darüber Oratorien angeordnet, Fassade und Apsis sind nach außen gekrümmt, über der Vierung erhebt sich eine kreisrunde Kuppel. Die beiden die Fassade flankierenden Türme treten

[1] A. Ilg, Die Fischer von Erlach, 223.

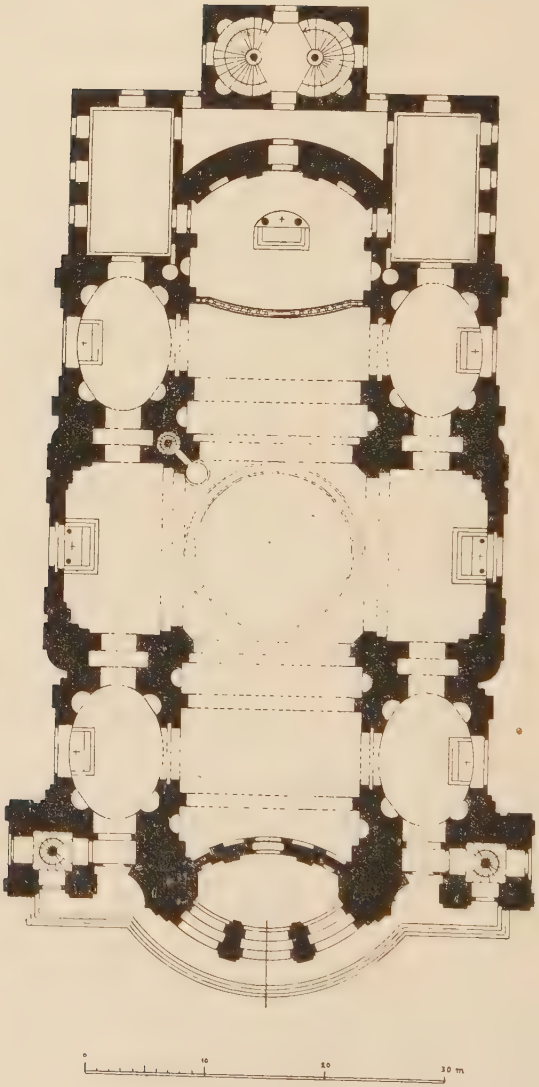

Abb. 8. Collegienkirche zu Salzburg. 1696—1707.
(Nach Gurlitt.)

zur Hälfte über die Seitenflucht hinaus. Die Wände sind durch zahlreiche Pilaster und dazwischen verteilte halbkreisförmige Nischen gegliedert, auch die Ovalkapellen enthalten je vier Nischen. Haupt- und Querschiff sind mit Tonnengewölben gedeckt. Der Haupteingang zur Kirche führt von der dreiteiligen Vorhalle aus durch einen konkaven Abschluß unter der Orgelempore.

Der Grundriß hat in der vorausgehenden Kunstgeschichte einen einzigen, allerdings minder großartigen, Vorgänger, der in Bezug auf die allgemeine Raumanordnung Aehnlichkeiten aufweist: den der Kirche der Sorbonne zu Paris. Dagegen erfährt er unter Wiederverwendung der charakteristischen Ovalkapellen eine glänzende Weiterentwicklung in der Anlage von Fischers Karlskirche in Wien, für die somit nicht nur die Dreifaltigkeits-, sondern auch die Collegienkirche zu Salzburg eine wichtige Vorstufe bildet.

Zeigt sich Fischer schon in der Disposition des Grundrisses als ein mit den Bauteilen frei und mühelos schaltender Architekt, so ist dies nicht weniger auch beim Aufbau der Kirche der Fall. Es würde zu weit führen, in allen Teilen eine genaue Beschreibung dieses Prachtbaues zu geben; es soll nur auf die charakteristischen Merkmale und auf besondere Schönheiten hingewiesen werden, an denen die Kirche allerdings keineswegs arm ist.

Vor allem fällt ins Auge, daß dieser ansehnliche Baukörper, «der zweite Dom von Salzburg», wie man ihn wegen seiner bedeutenden Dimensionen wohl nennen könnte, bei einer Länge von 81 m, einer größten Breite von 35 m und einem Flächenraum von rund 2 700 qm, sowohl an der Fassade als auch an den Seitenmauern sich zu mächtiger Höhe erhebt, so zwar, daß darin vor allem seine barocke Eigenart gegenüber dem Renaissance-Dome ersichtlich ist. Die Türme überragen die Fassade nur um ein Geringes und werden von der Kuppel beherrscht. Trotzdem ist die Kuppel eigentlich nur für den Innenraum von bedeutender Wirkung, während sie in der Fronterscheinung der Kirche wegen der Höhe der Fassade

fast nicht zur Geltung kommt. (Einen völligen harmonischen Ausgleich zwischen Fassade und Kuppel erreicht Fischer erst in seiner Wiener Karlskirche.) Unverkennbar hat für die dreiteilige Eingangshalle die Vorhalle des Domes die Anregung gegeben. Die Fassade in ihrer Gesamtheit bietet einen malerischen und doch monumentalen Anblick. Eigenartig, aber von prächtiger Wirkung ist der Abschluß der Türme: Ein an den vier Ecken mit Volutenstreben geschmückter Helm, den eine diademförmige, geschwungene Ballustergalerie mit vier Eckstatuen krönt. Bedeutend einfacher sind die Seitenfassaden und die Rückseite gehalten; wirkungsvoll tritt die Kirche in ihrem rückseitigen Aufbau erst dann in die Erscheinung, wenn man sie aus einiger Entfernung, etwa von der Mönchsbergterrasse aus, betrachtet. An der auf hoher Trommel ruhenden Kuppel mit ihren vier Ovalfenstern sei die elegante Linienführung hervorgehoben, in der ihr keine der übrigen Salzburger Kuppeln gleichkommt.

Im Innern der Kirche ist mit Geschick die Wirkung sowohl einer Zentralanlage als eines Kreuzschiffbaues erreicht. Dem Hauptgesims und den Pilastern am Aeußern der Kirche entsprechen die nämlichen Bauglieder im Innern, jedoch sind hier statt der jonischen Kapitelle korinthische verwendet. Auch ist das Kranzgesims des Innenraumes reicher und feiner profiliert und außerdem mit einem Stukkaturenfries geschmückt. Die Pilaster stehen auf ungewöhnlich hohen Sockeln; die hohen und schlanken Bogenöffnungen der Oratorien zieren nach beiden Schiffen hin Balkone. Originell und von vornehmster Wirkung ist die riesige, von zahlreichen Engeln belebte Stukkwolkenpartie, die, scheinbar vom Hochaltare ausgehend, sich an der Chorwand bis zur höchsten Höhe der Apsiswölbung hinaufzieht und die Verherrlichung der inmitten der Wolken auf der Weltkugel stehenden Immakulata darstellt, eine Verbindung zwischen dem Altare und den himmlischen Sphären andeutend. Durch zwei mächtige, die Apsis flankierende, verkröpfte Säulen

erfährt diese Partie gewissermaßen eine Isolierung vom übrigen Kirchenraum. Die Wolkengruppe wird von einem großen Bogenfenster und einem Ovalfenster darüber, entsprechend den mittleren Fenstern der Fassade, unterbrochen, wodurch die Kirche ein weiteres Charakteristikum erhält: In den mächtigen, fast düsteren Innenraum fluten durch diese Fenster intensive Lichtmassen herein, die eine interessante Kontrastwirkung verursachen. Auf Farbeneffekte ist infolgedessen Verzicht geleistet, sie würden der Raumwirkung teilweise sogar empfindlich schaden; Ruhe und stolze Kälte sollte dem unteren Raume eigen sein und nur die Kuppelschale und das Gewölbe sollten Freskenbemalung bekommen; diese ist aber ebenso wie der marmorne Statuenschmuck in den Nischen damals nicht zur Ausführung gelangt. Bemerkenswert ist die Ueberwölbung der Ovalkapellen: die maßvoll stukkierte Decke hat in der Mitte eine ovale Oeffnung, durch die der Blick in den Oratorienraum und noch weiter, nämlich in eine über diesem aufgebaute, lichtvolle Ovallaterne zu dringen vermag. Besondere Beachtung verdienen auch die zahlreichen Feinheiten des Stukkaturenschmuckes der Kirche, der durch seine Eleganz den des Domes vielfach weit übertrifft. Weniger Erfreuliches läßt sich über die Altarausstattung sagen. Der einzige Hochaltar, ein außerordentlich figurenreiches Säulenrondell, weist ein der Kirche würdiges Material, nämlich Marmor und Vergoldung, auf, während die sechs übrigen Altäre aus Holz sind und daher als Interimsaltäre aufgefaßt werden müssen. Durch gewaltige Dimensionen fallen die Altarbauten des Querschiffes auf, während der Hochaltar zu Gunsten der Wolkengruppe beinahe im Raume verschwindet. Die Altäre der Ovalkapellen sind diesen durch die ovale Form ihres Altarblattes angepaßt.

Die drei Altäre der Evangelienseite sind, in der Reihenfolge von vorne nach hinten, den Heiligen Thomas von Aquin, Karl Borromäus und Lukas geweiht, die der Epistelseite den Heiligen Ivo, Benedikt und Katharina. Die wertvollsten Gemälde weisen die Altäre des Quer-

schiffes auf: Die Himmelfahrt St. Benedikts und Karl Borromäus von Joh. Mich. Rottmayr. Den hl. Ivo malte 1722 Franz Georg Herrmann (aus Kempten oder Augsburg), die hl. Katharina und Thomas von Aquin Joh. Georg Bergmüller (aus Türkheim i. B.). Die Kanzel stammt aus der späten Rokokozeit (1778).

Die Collegienkirche ist dasjenige Bauwerk in Salzburg, an dem Fischers Geist sich am deutlichsten und am reinsten offenbart. Ohne auf malerische Wirkung zu verzichten, wie sie z. B. an der Fassade angestrebt und erreicht ist, legt Fischer in dem Bau das Hauptgewicht auf Monumentalität. Die Kirche ist eine architektonische Schöpfung im vollsten Sinne des Wortes, denn gerade hier gibt sich die reinigende Umkehrtendenz innerhalb der barocken Baukunst zu erkennen; der Bau beruht gänzlich auf den Studien nach den großen Theoretikern der Renaissance, so daß er mit seiner stolzen Formeneinfachheit, alles Dekorative verschmähend, als ein Wendepunkt in der Entwicklung des österreichischen Barock dasteht. Wie stark aber an diesem Prachtbau die individuelle Gestaltungskraft Fischers, seine persönlichste Ausdrucksweise mitspricht, und welches das innerste Wesen des Fischerschen Geistes ist, darüber hören wir am besten den vorzüglichsten Kenner des Meisters und seiner Kunst, Albert Ilg. Er sagt u. a.[1].

«Die gekrümmte Fassade mit den gewaltigen Bogenstellungen, die Ballustradenkrönung, die Doppeltürme, die Ochsenaugen und die Anbringung der Kuppel mit ihren Rundfenstern, das sind echt Fischersche Motive von imposantester Wirkung. Noch gewaltiger erfaßt indes der Eindruck des Innern, ähnlich dem der Domkirche und dennoch in seinen kunsthistorischen Motivierungen wesentlich verschieden davon. Scamozzi und Fischer sind Architekten, welche, auf theoretischer Basis von der Bewunderung der Antike ausgehend, ihre Gebilde nach deren Mustern kenntnisreich zu

[1] A. Ilg, Die Fischer von Erlach I, 233.

gestalten suchen; während aber dem ersteren, der den Meistern der klassischen Renaissance noch nahesteht, der Geist größerer poetischer Freiheit selbst da, wo er seinen Vitruv appliziert, die Hand leitet, bewältigt den Epigonen ein stärkerer Zug nach Selbständigkeit, der ihn, von den Urquellen abgetrennt, der Phantastik entgegenführt. Indes, wir verstehen in diesem Falle nicht etwa krause, wilde Formenwillkür unter Phantastik, sondern etwas anderes, wie es sich gerade in einem Geiste, wie dem Fischers, herausbilden mußte. Gewaltige Riesenhaftigkeit der Anschauung ist sein Charakteristicon, etwas Kyklopenhaftes, das den kleinlichen Schmuck des Ornamentes verschmäht . . . . . Ueberall geht er mit dem glühendsten Enthusiasmus, mit dem strengsten Pathos auf die Wirkung durch das Uebergewaltige aus, das ihm das Geheimnis des Zaubers in allen antiken Formen zu sein scheint, und er versteht es, durch solche Riesensockel der Wandpilaster, wie sie die Universitätskirche aufzuweisen hat, durch die kaltstolze Einfachheit der Dekoration, durch die Kühnheit der Gewölbe den Beschauer fühlen zu lassen, welch wunderbarer circulus des Gedankens darin beruht, daß den Menschen die Göttergröße seines eigenen Werkes erstlich niederdrückt, wenn er den kleinen Leib erblickt neben diesen Titanenformen der Vorzeit, und daß es seinen Geist dann wieder mit Prometheischem Stolze emporhebt, wenn er erwägt, daß eben dies kleine Gehirn und Herz es seien, die tote Massen aufzutürmen wissen zu derartiger olympischer Größe.» —

Ueber die Baugeschichte der Kirche sind wir infolge der Lücken im urkundlichen Beweismaterial nur sehr unvollkommen unterrichtet. Wir entnehmen ihr kurz Folgendes:

Mit Stiftungsurkunde vom 6. Dezember 1694 kündigte Fürst-EB. Thun dem Collegium an, daß er *«ein förmliche Kirchen oder Gotthaus»* erbauen lassen wolle, *«damit fürohin darinn die Divina gebührend verrichtet werden mögen»*, da es sich nicht gezieme, daß im Komödiensaale (in der Aula) Gottesdienst abgehalten werde, und widmete 15 000 fl. als Reservefond für den Fall, daß er vor Vollendung der Kirche in die

Ewigkeit abgerufen würde. (Der Bauplatz scheint übrigens schon von seinen Vorgängern bereit gehalten worden zu sein, da der betreffende Teil des ehemaligen Frauengartens noch freilag, während ringsherum jeder Platz bereits seine Verwendung gefunden hatte. Auch hatte bereits Guidobald den Professoren die Errichtung einer besonderen Kirche versprochen, bekanntlich war es aber vor Johann Ernst nicht mehr dazu gekommen.) Der Entwurf zur neuen Kirche war 1694 schon vollendet und genehmigt. Die Grundsteinlegung fand am 12. Mai 1696 durch den Abt von St. Peter statt, die Einweihung durch den erzb. Coadjutor Franz Anton von Harrach am 10. (?) November 1707 zu Ehren der unbefleckten Empfängnis Mariä[1]. In der ganzen Zwischenzeit führte der Hofmaurermeister Johann Grabner unter Fischers Direktion den Bau, der rasch vorwärts schritt und dessen Gesamtkosten sich auf über 200 000 fl. beliefen. Freilich konnte der Bau um diese Summe nicht, wie wünschenswert, in dem allein würdigen Material, nämlich in Marmor, ausgeführt werden. Seine Verwendung blieb auf Türeinfassungen, Ballustraden und den Statuenschmuck der Fassade beschränkt, im übrigen ist die Kirche ein getünchter Mörtelbau auf Sandsteinsockel.

Die Namen jener Meister, die dem Grabner an dem Baue zur Seite standen, sind nur teilweise zu ermitteln. Zu unserer Kenntnis gelangt ist die Beteiligung[2] des Salzb. Hofsteinmetzen Christoph Athenperger (1702), des Steinmetzen am (Ulrichs-)Högl Wolf Eder (1703), sowie der Salzburger Meister Andreas Götzinger, Gregor Götzinger (des Vorigen Bruder). Hanns Schwäbl und Seb. Stumpfegger (1703/07); die vier Glocken lieferten Benedikt Eisenberger und Andreas Gartner (1707), die Orgel Joh. Christoph Egedacher (1708/09, 3500 fl.).

Fürst-EB. Johann Ernst hatte bekanntlich im Jahre 1695 durch große Stiftungen ein weibliches Erziehungsinstitut und ein Hospital ins Leben gerufen. Für das erstere berief er Ursulinerinnen aus Klagenfurt, denen er an der Stelle des vom Bergsturz zerstörten Alumnates und der St. Markuskirche ein eigenes Kloster mit Kirche baute. Das Hospital erhielt seinen Platz außerhalb Mülln: Der EB. hatte schon 1688 das der Familie v. Grimming gehörige, bereits etwas baufällige Schloß Mülleck gekauft; er ließ es abtragen und erbaute an dessen

[1] 1811 mußte die Kirche reconciliiert werden, da sie in den vorausgehenden Kriegsjahren als Lazarett und Heumagazin benützt worden war.

[2] Pirckmayer, Notizen, 31 ff.

Stelle das St. Johannspital. Noch im Jahre 1695 erstand der linke Flügel, die Männerabteilung, und am 7. September dieses Jahres wurde das neue Spital vom EB. selbst eröffnet. Der Stiftungsbrief[1] wurde jedoch erst am 13. November 1699 ausgefertigt.

Für beide Gründungen ließ der Fürst 1699 den Bau der zugehörigen Kirchen in Angriff nehmen.

Ursulinenkirche.

Wir wenden uns zuerst der Ursulinenklosterkirche zu, deren Grundstein am 17. Januar 1699 gelegt wurde. Der Bau kostete 22 000 fl. und war 1704 fast ganz vollendet, so daß am 19. April 1705 die Einweihung vorgenommen werden konnte. Im letztgenannten Jahre wurden nur noch der Musikchor, die Gruft und die Altargemälde hergestellt. Der Bau des Klosters kam in der Hauptsache erst unter dem Nachfolger Johann Ernsts zustande.

Das für einen wirksamen Kirchenbau unvorteilhafte Terrain — die Kirche schließt eine Häuserzunge ab, die sich in den damals noch sehr schmalen Zwischenraum zwischen der Salzach und dem hohen Mönchsberg hineinschiebt — machte es notwendig, die Kirche ziemlich schmal anzuordnen und ihr eine bedeutende Ueberhöhung zu geben, damit sie gegenüber den überhängenden hohen Felsen einigermaßen zur Geltung kam. Demgemäß sind (Abb. 9) die Türme nicht neben die Fassade zu stehen gekommen, sondern treten seitlich zurück, und die Querschiffanordnung der Kirche, eines oblongen Zentralbaues, beschränkt sich auf ein nur sehr schwaches Vortreten der seitlichen Kreuzesarme. Die quadratische Vierung, der Hauptraum der ganzen Kirche, ist von einer Flachkuppel gedeckt. Wiederum ist dem Innenraume, nach dem Vorbild des Domes, eine dreiteilige Vorhalle, diesesmal ohne Krümmung, vorgelegt. Seitenarme und Chor sind in die Häuserzunge bezw. in das Kloster eingebaut und daher von außen nicht sichtbar. Die Seitenwände der Türme sind geschweift. Die ganze Grundrißdisposition bedeutet eine geschickte Lösung der gestellten Aufgabe.

Der Innenraum ist nicht groß. Das Charakteristische an ihm ist seine unverhältnismäßige Höhe, der natürlich auch die drei Altarbauten angepaßt werden mußten. Die Kirche ist reich mit guten Stukkaturen geschmückt, die ebenso wie das große Deckenfresko besondere Beachtung verdienen. Der Gemäldeschmuck der Kirche wurde erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts vollständig.

[1] Das St. Johanns-Spital zu Salzburg; Salzburg 1895, 3 ff.

Wenn auch noch keine urkundliche Bestätigung vorliegt, so kann doch kein Zweifel darüber bestehen, daß auch dieser Kirche ein Entwurf Fischers von Erlach zu Grunde liegt. Die Verwandtschaft mit anderen nachweisbar von ihm herrührenden Bauten, namentlich der St. Johannspitalkirche ist zu augenfällig, als daß ein anderer Architekt für die Autorschaft in Betracht kommen könnte.

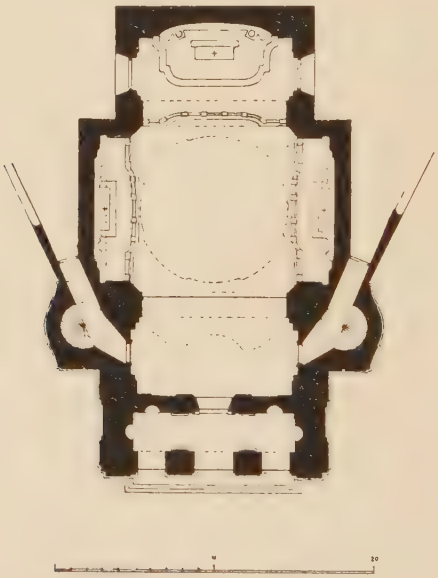

Abb. 9. Ursulinen-Klosterkirche zu Salzburg. 1699—1705.
(Aufgen. v. A. Eckardt.)

Ausgeführt[1] wurde der Bau höchstwahrscheinlich von den bürg. Maurermeistern Simon Kendler und Simon Kellersberger unter Aufsicht und Leitung des Hofmaurermeisters Seb. Stumpfegger, die Altargemälde (1705) sind von Martin Schaumberger; die Namen der übrigen am Bau Beteiligten sind noch unbekannt.

Nicht unerwähnt darf der scheinbare Widerspruch bleiben, der sich aus der angeführten Bauzeit und der am inneren Abschlußgitter

[1] Pirckmayer, Notizen, 39 f.

der Kirche befindlichen Jahreszahl 1690 ergibt[1]. Er dürfte sich sehr einfach daraus erklären, daß dieses Abschlußgitter wahrscheinlich identisch ist mit einem von Joh. Ernst 1690 in der Berglkirche angebrachten Gitter, und daß es später in die Ursulinenkirche übergesetzt wurde[2].

St. Johannspitalkirche.

Die St. Johannspitalkirche wurde ebenfalls 1699—1704 gebaut, gleichzeitig mit ihr der rechte Flügel des Hospitals, die Weiberabteilung, wozu am 10. Oktober[3] 1699 der erste Stein gelegt wurde. Dieser Trakt war 1703[4] vollendet und wurde am 7. September seiner Bestimmung übergeben. Die Kirche wurde am 24. Juni 1704 zu Ehren des hl. Johannes des Täufers konsekriert.

Die Rechnungen, die über den Bau geführt wurden, vernichtete der EB., die Bausumme sowie die beteiligten Meister sind daher unbekannt. Aus verschiedenen noch vorhandenen Kostenvoranschlägen und Zeichnungsskizzen geht jedoch hervor, welche Meister sich um Arbeiten beworben haben (worunter sich Seb. Stumpfegger, Hanns Schwäbl, Andr. und Gregor Götzinger, Simon Fries, der Schlosser Hanns Thomas, der Messerschmied Bartlme Mahler, der Uhrmacher Jeremias Sauter, die Maler Adam Pürckhmann, Martin Melkh und Joh. Martin Schaumberger befinden), und daß der Bau nach «*Herrn Fischer's Riß*» ausgeführt wurde.

Das ganze Spital mit Kirche repräsentiert sich als stattliche, langgezogene, symmetrische Frontanlage, in deren Mitte die Kirche eingebaut ist. Die beiden zweistöckigen Flügelgebäude, jedes mit abgeschlossener, gewalmter Bedachung von imposanter Wirkung, schließen sich unmittelbar an die den Palastcharakter beibehaltende Kirchenfassade an, die bis zum Dachgesims in der Flucht der Spitalfassade bleibt, darüber aber, ein Stück weit zurückgeschoben, in einem zweiten eingeschossigen Teile emporsteigt, der mit einem Giebel und zwei

[1] Diese Jahreszahl hat Ilg (siehe Ilg, Fischer von Erlach, 208 f.) veranlaßt, die Kirche irrtümlicherweise für das früheste Salzburger Bauwerk Fischers zu halten.

[2] Die Berglkirche ist 1800 aufgehoben und in ein Privathaus umgewandelt worden.

[3] Pirckmayer, Notizen, 36 f.

[4] Das St. Johanns-Spital zu Salzburg 1895, 18.

aus dem Dache wachsenden Glockentürmchen gekrönt ist. Das Ganze bedeutet eine neue, originelle Lösung jenes Problems, das auch beim Bau von Kirche und Kloster der Kajetaner, sowie des Priesterhauses und seiner Kirche vorlag.

Unverkennbar besteht ein inniger Zusammenhang zwischen der Johannspitalkirche und den übrigen besprochenen Kirchen Fischers, besonders der Ursulinenkirche. Wiederum sind drei geradlinig abgeschlossene Portale und ebenso viele darüber angeordnete Fenster von vier großen, glatten jonischen Pilastern auf hohen Sockeln zusammengefaßt, und wenn auch die darüber aufsteigende Attika diesmal erst in Distanz aufsteigt, so tritt doch die Verwandtschaft auch dieser Partie mit der entsprechenden der Ursulinenkirche klar zu Tage; im unteren wie im oberen Teile kehrt also im allgemeinen die gleiche, nur vereinfachte Disposition wieder, in der die Fassade der Collegienkirche aufgebaut ist. Bei Betrachtung der Türmchen mit ihren einfachen Laternen wird man unwillkürlich an jene von Kirchental erinnert, denen sie auffallend ähnlich sind.

Der Grundriß der Kirche (Abb. 10) unterscheidet sich nicht sehr wesentlich von dem der Ursulinenkirche. Wieder betritt man zuerst eine Vorhalle, diese ist jedoch diesmal nicht nach außen offen, sondern durch drei Portale den Blicken entzogen, da sie zugleich Verbindungsgang zwischen den beiden Abteilungen des Spitals ist. Da die Orgelempore genau über der Vorhalle liegt, so erfährt man beim Eintritt in die Kirche sofort die volle Wirkung des riesenhaft emporstrebenden Raumes, der sich zwar einer verhältnismäßig größeren Breite erfreut, als die Ursulinenkirche, aber im Vergleich zu seiner gewaltigen Höhe auffallend kurz gehalten ist. Als Seitenarme der zentralen Kreuzanlage sind seichte geradlinig geschlossene Altarnischen angeordnet, die Chorwand des Hauptaltars zeigt eine leichte Krümmung, die sich übrigens auch bei allen anderen Fischerschen Kirchen in Salzburg vorfindet; die vier Ecken des oblongen Hauptraumes sind konvex nach innen gerundet.

Freskenschmuck fehlt in der Spitalkirche gänzlich; sie hat Putzverkleidung, wirkt jedoch keineswegs nüchtern, da die Wände reichlich durch Pilaster, Gesimse, Lisenen, Bogennischen mit Statuen, Medaillonblenden mit Vasen usw. gegliedert sind. Der schönste Schmuck aber sind die auf die Wände und das hohe Tonnengewölbe geschmackvoll verteilten vorzüglichen Stukkaturen, besonders die herzigen Putten, die in großer Zahl den Kirchenraum beleben. Charakteristisch sind

die drei großen Halbkreisfenster in der Chorwand bezw. in den Nischen der beiden Seitenaltäre. Die Beleuchtung wirkt jedoch für die kleine Kirche beinahe zu unruhig.

Die Altarausstattung der Kirche bietet wieder etwas Originelles. Der Hochaltar ist höher gestellt, auf eine Art Terrasse mit seitlicher Treppenführung, geziert mit hübsch geschwungener, von Putten belebter, marmorner Ballustrade, in der Mitte des Presbyteriums aber führt eine weitere Treppe unter den Hochaltar hinunter zu einer winzigen Unterkirche. Der in unscheinbaren Dimensionen gehaltene vergoldete Hochaltar erinnert durch die darüber aufsteigende Stukkwolkengruppe

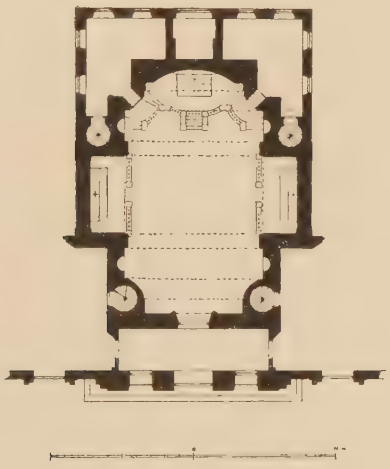

Abb. 10. St. Johannspitalkirche zu Salzburg. 1699—1704.
(Aufgen. v. A. Eckardt.)

(die von Engeln verherrlichte Trinitas darstellend) an die großartige Altargruppe in der Collegienkirche. Die Seitenaltäre sind mit Altargemälden geschmückt und dem hl. Johannes und der hl. Barbara geweiht.

Aus der Innenarchitektur spricht der Geist Fischers in Anbetracht des kleinen Raumes nur zu deutlich. In jeder Hinsicht ist hier eine Riesenhaftigkeit bevorzugt, die durchaus den Charakter der Monumentalarchitektur trägt. Fischer war eben bereits der Monumentalarchitekt geworden und hatte durch seine Salzburger und seine gleichzeitigen Wiener Schöpfungen gelernt, seinen großzügigen und geistvollen Ideen in überwältigender Weise Form und Ausdruck zu geben. So hat er in

echt barocker Weise in dem kleinen Innenraum dieser Johanneskirche angestrebt, mächtige, imponierende Weiträumigkeit vorzutäuschen, und in der Tat bekommen wir angesichts der hohen Wölbung, der Riesenfenster usw. den Eindruck wuchtiger Größe. Gleichwohl verdient z. B. das ebenfalls kleine Interieur der schon vorher gebauten Dreifaltigkeitskirche wegen seiner edlen Verhältnisse und seiner harmonischen Stimmung in künstlerischer Hinsicht entschieden den Vorzug, denn in der Johanneskirche herrscht zu sehr der Eindruck des Gewaltsamen vor. —

Die Kirche des St. Johannspitals ist die letzte Kirche, die der EB. Johann Ernst in der Stadt neu errichtete.

Draußen im Erzstift gründete er u. a. zwei Curat Kaplaneien, Nonntal-Morzg und Gnigl-Aigen. Im Zusammenhang mit der letzteren Gründung steht die Neuerrichtung der Kirche zu Gnigl, die der Fürst 1696 in Angriff nehmen ließ. Die Kirche weist eine Reihe charakteristischer Details auf, die uns unwillkürlich an die Bauweise Fischers gemahnen, so am Aeußern die gerundeten Mauerkanten, die in gleicher Weise an der Collegienkirche zu finden sind, und das nur flach über die Seitenflucht vortretende Querschiff, im Innern die reiche Pilastergliederung, die Kapitelle und Gesimse, deren Verwandtschaft mit solchen, die erwiesenermaßen von Fischer herrühren, sehr groß ist, ferner einen Chorabschluß mit konvex nach innen gerundeten Ecken, wie sie Fischer auch in der Johannspitalkirche angewendet hat; auch der Kannelürenhals der jonischen Altarsäulen muß hier genannt werden. Angesichts dieser Tatsache dürfte die Annahme nicht zu gewagt erscheinen, daß Fischer, dessen Rat und Beistand ja nicht nur bei Monumentalbauten eingeholt wurde, an dem Bau der Kirche zu Gnigl nicht ganz unbeteiligt ist. Ihren vollständigen Ausbau erfuhr die Kirche übrigens nicht mehr unter Johann Ernst; sie wurde erst 1737 vollendet, wie an dem völlig unfischerischen Turmhelme zu lesen ist. Nicht unerwähnt darf der mächtige, marmorne Hochaltar bleiben, der die Chornische in ihrer ganzen Höhe und Breite ausfüllt. — Unter den übrigen Kirchenneubauten jener Zeit auf dem Lande sei noch der zu Ebenau angeführt (1699—1703), der 1704 zu Ehren des hl. Florian geweiht wurde. —

Kajetanerkirche.

Es wurde erwähnt, daß durch Johann Ernst die Kajetanerkirche und der Kapellenkranz in der Franziskanerkirche ihren Ausbau erfuhren. Die P. P. Theatiner

erhielten nach fortgesetztem Kampfe um ihre Existenz am 4. April 1696 die Mitteilung, daß der EB. gegen Erfüllung einiger Bedingungen zur Vermehrung der Lerchenfeldschen Fundation aus eigenen Mitteln 12 000 fl. stiften wolle. In der Stiftungsurkunde vom 4. Mai 1696 wurde sodann die Aufnahme des Ordens in Salzburg ausgesprochen, wodurch die Theatiner endlich in den Besitz des Kloster- und Kirchengebäudes traten, sich zugleich aber zu dessen Vollendung verpflichteten. Der Ausbau ging jedoch sehr langsam von statten, denn die Weihe der Kirche konnte erst am 31. Oktober 1700 vollzogen werden. Der erste Gottesdienst wurde allerdings bereits am 7. August 1697 gehalten, der Bau erfuhr also in der Hauptsache schon in diesem Jahre seine Vollendung. Die Fresken der Kirche, das Hochaltarblatt (Tod des hl. Maximilian) und das Gemälde des linken Seitenaltars (hl. Familie) sind von Paul Troger, das Altarbild auf der Epistelseite (hl. Kajetan) 1706 von Mich. Seidl ausgeführt.

Franziskanerkirche.

In der Franziskanerkirche ließ der Fürst als neunte Kapelle des Chorumganges die des hl. Franziskus Ser. (die erste auf der Epistelseite) errichten.

Vielleicht hängt damit die Jahreszahl 1703 zusammen, die unter anderen auf die Baugeschichte der Kirche bezugnehmenden Jahreszahlen an der Mittelsäule des gotischen Chores angebracht war[1]. In Betreff der bei der Zahl befindlichen Buchstaben «L. St.» dürfte die Annahme zutreffen, daß sie die Initialen des Namens «Lorenz Stumpfegger» sind, jenes angesehenen, bereits mehrfach genannten Maurermeisters und Stukkators, der vielleicht damals den Abschluß des Kapellenkranzes ausgeführt oder geleitet hat. Johann Ernst bestimmte die von ihm errichtete Kapelle als Begräbnisstätte der Graf Thunschen Familie, wie auch alle übrigen Nischen des Chorumganges Grabkapellen sind.

Der Kapellenkranz besteht, wie bemerkt, aus neun solcher Kapellen in Rundbogenform und ist nach oben in einer durchlaufenden horizontalen Geraden abgeschlossen; der dar-

[1] Hübner I, 46. — v. Wallpach, a. a. O., 35.

über befindliche Gang steht mit der Residenz in Verbindung. Zwischen die eingezogenen Streben des Chores eingebaut, sind also alle Kapellen von gleicher Größe, nur die mittlere hinter dem Hochaltare hat eine größere Tiefe.

Die Anordnung der Kapellen im Innern ist in der Hauptsache überall die gleiche. An der Rückwand ein monumentaler Altaraufbau mit einem großen Gemälde (auch Rottmayr ist vertreten) oder, wie es bei der mittleren Nische der Fall ist, mit einem aus weißem Marmor ausgehauenen Altarblatt (hl. Sebastian); an den beiden Seiten altarähnliche Architekturen, ebenfalls mit Gemälden; an der runden Wölbung Stukkaturen und wiederum Gemäldeschmuck, dieser auf fünf kreuzförmig angeordnete Felder verteilt. Die Stirnseite des Kapellenkranzes weist ebenfalls Stukkaturenschmuck auf, u. a. über der Mitte jeder Nische das jeweilige Wappen und in den Zwickeln schwebende Engelsgestalten. Was die immer wiederkehrende Anordnung im Innern und an der Stirnseite betrifft, wurde also bei der Erbauung der Kapellen sehr konservativ verfahren. Dies hindert aber nicht, daß entsprechend der verschiedenen Entstehungszeit — diese verteilt sich auf rund 100 Jahre — auch die verschiedenen Stilmerkmale des 17. Jahrhunderts deutlich zu erkennen sind. In dieser Hinsicht ermöglicht der Kapellenkranz eine einzigartige Uebersicht und es ist hochinteressant, an seiner Ausstattung und an den Detailformen, insbesondere an seinen Stukkaturen die Stilentwicklung zu verfolgen. Ruhig, beinahe geometrisch streng gehalten und in vornehmer Zurückhaltung, wenn auch reich verziert, vertreten die beiden ersten Nischen die Spätrenaissance des beginnenden Jahrhunderts; allmählich immer lebendiger werdend reihen sich die übrigen an, wir sehen, wie die Dekoration immer mehr von der Unruhe und Formenwillkür des Barock erfaßt wird, wie dann an der Küenburgschen Kapelle wuchtige, schwerfällige Barockformen mit ihrem charakteristischen Wulst und ihrer Bizarrerie die Herrschaft gewinnen, und wie schließlich

in der letzten, der Thunschen Kapelle, an der Wende zum neuen Jahrhundert alle Fesseln der Architektur gesprengt sind, und ein ausschließlich dekoratives Element triumphierend alles für sich in Anspruch nimmt; wie die Stukkgebilde gleich unentwirrbarem Efeugeranke alles überziehen und in ihrer malerischen Ueberfülle nicht eine einzige Linie der Architektur sichtbar lassen. Der Höhepunkt der Barockentwicklung ist erreicht.

Die ganze Anlage dieses herrlichen Kranzes, sowie seine Architektur und die Art seiner Ausstattung sind natürlich rein italienisch. Betreff der letzteren zeigt sich dies am besten daran, daß dem Figürlichen die führende Rolle unter den Ausdrucksmitteln eingeräumt ist. Auch in diesem Punkte gipfelt die Entwicklung in der pompösen Ausstattung der Thunschen Kapelle, die mit ihrem schier unerschöpflichen Figurenreichtum an Lebensfülle ihresgleichen sucht. Nicht weniger als 8 große Figuren, 8 Vögel, 2 große Einhörner[1], 12 Engelsköpfe und 31 Putten sind in dieser Nische und an ihrer Stirnseite zu zählen. Zahl und Umfang der Gemälde sind hier begreiflicherweise geringer als in den übrigen Kapellen.

Der Kapellenkranz als Ganzes gibt dem Innern der Franziskanerkirche natürlich ein äußerst charakteristisches Gepräge. Zwar wirkt die abschließende Horizontale, die quer über die Linien der hochstrebenden gotischen Architektur läuft, einigermaßen störend, aber der starke Gegensatz der Stile, wie er durch die Einfügung der festlichen, lebensprühenden Kapellen zwischen die ernste und erhabene Architektur des wundervollen Chorraumes entsteht, bietet doch ein so ungemein malerisches und interessantes Bild, daß man in dem gotischen Hallenchor und dem Kapellenkranze im Verein mit dem schlank und hoch aufstrebenden, originellen Barockaltar und seinem feingeformten Gitter ein fertiges Ganzes, ein Wunderwerk der Phantasie an-

[1] Wappentier der Thun-Hohenstein.

staunen muß, durch das die Franziskanerkirche zum unschätzbaren Kunstwerke wird. —

Es würde hier zu weit führen, darauf einzugehen, wie reich Fürst-EB. Thun außerdem noch zahlreiche Kirchen in und außerhalb der Stadt bedacht hat, sei es durch Kunstwerke der Architektur (wie in der Schloßkapelle zu Tittmoning, wo er um 1697 einen prächtigen Marmoraltar aufstellen ließ), sei es durch plastischen Schmuck (am Dom z. B. stammen fünf Statuen von ihm), oder durch Erzeugnisse des Kunstgewerbes, wie z. B. die reichgeschnitzten hintersten Betstühle des Domes. Hier ließ er übrigens auch die große Hauptorgel (durch den Hoforgelmacher Joh. Christoph Egedacher um 7425 fl.) erbauen, nicht zu gedenken all der Prachtwerke der Goldschmiedekunst, die er dem Domschatz zuwendete; aber auch der Schatz des Nonnbergklosters und des Stiftes St. Peter haben kostbare Geschenke von ihm aufzuweisen. —

Es erübrigt noch, einige profane Bauwerke aufzuzählen, die unter Johann Ernst neben all diesen kirchlichen Schöpfungen entstanden sind, und unter denen ebenfalls noch manches Objekt von künstlerischer Bedeutung ist.

Schloß Kleßheim.

Das Hauptwerk ist das Schloß Kleßheim. Fürst-EB. Johann Ernst ging als leidenschaftlicher Jagdfreund mit dem Gedanken um, sich ein eigenes Lust- und Jagdschloß zu bauen. Er kaufte zu diesem Zwecke den Kleßhof in der Nähe von Salzburg und begann dort im Jahre 1700, und zwar nach den Plänen Fischers von Erlach, die «*Neue Favorita zu Cleshaimb*» zu errichten.

Leider finden sich über den Bau nur sehr spärliche Aktenreste. Ein Bericht[1] der Hofbaumeisterei vom 9. März 1700 meldet den unmittelbar bevorstehenden Beginn des Baues; ein späterer vom 28. Nov. 1705 stellt eine Kostenberechnung über 50 marmorne Fensterstöcke auf; am 3. Aug. 1707 übernimmt Bernh. Mändl die Anfertigung der dreifachen großen Wappen nach Riß und Modell Fischers von Erlach. Der Rohbau war den bürg. Maurermeistern Simon Kendler und Sim. Kellersberger unter Aufsicht und Leitung des Hofmaurermeisters Seb. Stumpfegger anvertraut. Die Stukkarbeiten machte ein Italiener, namens D'Aglio.

[1] Pirckmayer, Notizen, 42.

Kleßheim hat eine äußerst unerfreuliche Baugeschichte. Unter Johann Ernst wurde des Schloß nicht mehr fertig, und so wurde auch noch unter den beiden nächsten Erzbischöfen und zwar ohne Fischers Anteilnahme daran gebaut, fortwährend aber wieder verändert und schließlich doch nicht das vollendet, was gewollt war. 1730 war der Zustand des Schlosses noch ein sehr unfertiger, und wenn es auch schließlich (unter EB. Leopold Anton) in fertigen, bewohnbaren Zustand gebracht und mit dem Fasanengarten und allen Anlagen geschmückt war, so war man bis dahin von dem ursprünglichen Entwurfe Fischers doch so bedeutend abgewichen, daß hievon heute kaum mehr als die bloße Einteilung zu erkennen ist. A. Ilg[1] sagt:

«Das moderne Kleßheim kommt mir im Hinblicke auf das Projekt des großen Meisters vor wie ein Goethe'sches Gedicht, von dessen Inhalt ein Aktenmensch protokollmäßig einen Auszug zu liefern versucht hätte!» «Der Entwurf gehört ohne Zweifel zu dem Edelsten und Geschmackvollsten, was Fischer auf dem Gebiete der Profanarchitektur ersonnen hat. Die klassische Einfachheit der Hochrenaissance-Ideale geht hier mit stolzer Größe Hand in Hand . . . In keinem seiner Gartengebäude hielt sich der Künstler in so reinen Hochrenaissanceformen, was mir abermals beweist, wie mächtig in Salzburg der Geist Scamozzis auf ihn eingewirkt habe.»

Was das heutige Schloß Kleßheim betrifft, so ist jene monumentale Großartigkeit des italienischen Palazzo, die Fischers Entwurf in so hohem Grade besitzt, völlig dem Wesen eines einfachen Landschlößchens gewichen. Immerhin ist das Schloß, das in seinem Mittelbau einen großartigen Festsaal enthält, auch in seiner heutigen Gestalt eine hervorragende Zierde der an Schlössern so reichen Umgebung Salzburgs. —

Ein anderer beachtenswerter Palast stammt aus dem Jahre

[1] A. Ilg, Fischer von Erlach 244 u. 239.

Chiemseehof. 1696/97: Es wurde der kurz vorher abgebrannte Chiemseehof vom Chiemseer Bischof Sigismund Graf von Wolkenstein neu aufgebaut und beträchtlich verschönert. Teil an dieser Verschönerung hat auch der Fürstbischof Sigismund Karl Graf von Castelbarco, der 1697 die alte Hofkapelle vergrößerte und neue Altäre errichten ließ, dann 1700 den Teil mit der fürstlichen Wohnung herstellte. —

Glockenspiel. Im Jahre 1702/03 ließ Johann Ernst zum Andenken an seine einträgliche Verbindung mit der holländisch-ostindischen Kompagnie, durch die es ihm allein möglich war, all seine Stiftungen und Neubauten zu bestreiten, vom Hofuhrmacher Jeremias Sauter ein holländisches Glockenspiel anfertigen. Als Glockenturm bestimmte er den am Neubau auf der Seite des Residenzplatzes angebauten Turm, dem er zu diesem Zwecke die heutige ansehnliche Gestalt gab. Dieses Glockenspiel bedeutet für die Stadt eine noch heute beliebte Sehenswürdigkeit, der Turm mit seiner charakteristischen gedrückten Barockhaube und dem achteckigen durchsichtigen Halse eine weitere Zierde. —

Andere Bauten jener Zeit sind: Das St. Petersschlößl (auch Edmundsburg genannt), ein ansehnlicher, viergeschossiger Spätrenaissancebau mit hohem Dach und achteckiger Laterne, den Abt Edmund von St. Peter 1695 am stadtseitigen Abhang des Mönchsberges (oberhalb der Sommerreitschule) errichten ließ; — der 1695 vom Domkapitel vorgenommene Erweiterungsbau des Getreidekastens am Kapitelplatz (der ältere Teil stammt vom Jahre 1521); — die 1696 vom Stadtmagistrat am Mirabellplatz errichtete Getreideschranne; — die 1697 vom Domkapitel erbaute Kapitelmühle (am Kapitelplatz), und die Erneuerung des von Wolf Dietrich erbauten Kapitelhauses. — Ferner ließ Abt Placidus Mayrhauser (1704—41) von St. Peter 1705 die St. Veitskapelle renovieren, sodann den Chor der Stiftskirche, die Sakristei und Schatzkammer neu herstellen, eine neue Gruft für die Aebte und (1707) ein neues Noviziat bauen[1]. — Ebenso gingen 1707/08 am Ein- und Aufgang zur Augustinerkirche verschiedene bauliche Veränderungen vor sich[2]. — Auf der Festung wurde 1696 der

[1] v. Wallpach, a. a. O., 24 f.
[2] v. Wallpach, a. a. O., 30.

sogen. Gift- oder Hungerturm und der Schlangengang in seiner heutigen Gestalt erbaut. — 1703 ließ der Fürst das von ihm angekaufte Schloß Anif herrichten, um es dem Bischof von Chiemsee zu schenken. Das Schloß Urstein wurde ebenfalls und zwar durch Frhr. von Dückher erneuert.

Befestigungsbauten.

Auch fortifikatorische Bauten war EB. Thun aufzuführen genötigt. Der damals wütende spanische Erbfolgekrieg drohte nämlich auch dem Erzstift Salzburg gefährlich zu werden, besonders als Dr. Joh. Bock, ein geborener Salzburger, im Jahre 1703 (3. Januar) dem bayerischen Kurfürsten einen Plan zur Ueberrumpelung der Stadt vorlegte. Johann Ernst, davon in Kenntnis gesetzt, ließ die alten Fortifikationen ausbessern, die Stadt mit Palisaden umgeben, das Mirabelltor vermauern, am Kajetanertor eine Zugbrücke (mit Marmorpfosten) errichten (1704) und vor das Rupertustor der Linzerstraße noch ein drittes äußerstes Linzertor mit einem Ravelin erbauen (1704). Auch die Erbauung der neuen Türnitz (Kaserne) am Stadtwall neben dem Virgilstore fällt wahrscheinlich in jene Zeit.

Die Gefahr eines Angriffes ging jedoch vorüber, und die Werke des Friedens konnten ungehindert ihren Fortgang nehmen.

Im Jahre 1707 begannen auch die Ursulinen den Bau ihres Klosters, den sie jedoch erst nach 19 Jahren vollendet sahen. Die Bauausführung lag in den Händen der bürg. Maurermeister S. Kendler und S. Kellersberger unter Leitung und Aufsicht Seb. Stumpfeggers. Die Unterstützung des EB. bei dem Bau bestand in einem Beitrag von jährlich 10000 Ziegeln. Die Bürgerschaft widmete jährlich 1000 Ziegel; derartige Naturalbeiträge aus der städtischen Ziegelei sind übrigens in jenen Jahren mehrfach zu verzeichnen, so beim Klosterbau der Franziskaner, beim Bau des Kajetanerklosters mit Kirche, der Kirche zu Gnigl, zu Elsbethen etc. (Als städt. Baumeister wird 1699 Barth. Weiser genannt, 1704 ist Joh. Kaspar Freisauf Stadtbaumeister[1].) —

Im Ganzen ist es eine reiche, eine glänzende Bauperiode, die Salzburgs Geschichte dank den Intentionen des kunst-

[1] Zillner, a. a. O., II. 559.

sinnigen Johann Ernst zu verzeichnen hat. Leider war ihm in den letzten Jahren seines Lebens der Genuß all dieser zahlreichen Kunstwerke versagt, denn die letzten vier Jahre war er fast vollständig blind, so daß er (seit 1705) nur mit Hilfe eines Coadjutors (Franz Anton, Graf von Harrach) regieren konnte. Am 20. April 1709 verschied der Fürst im Alter von 66 Jahren. Seine Eingeweide werden in der St. Johannspitalkirche unter der Hochaltarterrasse aufbewahrt. —

Der Tod des großen Stifters bedeutet für seinen Generalarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach den Schluß seiner Salzburger Wirksamkeit, denn der nächste EB., der sich mit ganz anderen Absichten trug, trat in keinerlei Beziehungen zu dem großen Meister. Bedauerlicherweise wurde dadurch die Vollendung eines sehr wichtigen Werkes verhindert. Im Jahre 1708 hatte nämlich Fischer begonnen, die wichtigsten von Johann Ernst aufgeführten Bauten im hochfürstlichen Auftrage in Kupferstichen wiederzugeben. Für jedes der 12 Blatt, die das Werk umfassen sollte, waren einschl. der Kosten für den einem Augsburger Künstler zugedachten Stich 60 fl. vereinbart. 1709 waren drei Blatt fertig, nämlich die Fassade, der Durchschnitt[1] und der Grundriß der Universitätskirche. Johann Ernsts Nachfolger wollte jedoch von einer Fortsetzung des Kunstwerkes nichts wissen. Die drei Stiche wurden später in das großartige Kupferwerk Fischers «Entwurf einer historischen Architektur» eingereiht (IV. Buch, Tafel IX, X, XI). In diesem berühmten kunsthistorischen Bilderatlas hat von den Salzburger Bauten außer der genannten Kirche nur noch Schloß Kleßheim Aufnahme gefunden (IV. Buch, Taf. XVII).

Auf den übrigen Inhalt dieses «Entwurfes» kann hier natürlich nicht eingegangen werden, ebenso wenig wie auf das

[1] Diese Tafel ist vom Nürnberger Kupferstecher Benjamin Kenckel graviert. Die drei Platten der Univ.-Kirche sind zwischen 20. IV. und 2. XII. 1709 gestochen. (A. Ilg, Fischer v. Erlach, 567 u. 577.)

unendlich reiche Schaffen, das Fischer in seinen Entwürfen und Bauten für Wien, Prag, Mariazell, Breslau, Haindorf usw. unermüdlich bis zu seinem Tode entwickelt hat. Er starb am 5. April 1723 in Wien. —

Es wäre nun wohl angezeigt, am Ende der großen Bauperiode Johann Ernsts und somit am Abschlusse des baufreudigen 17. Jahrhunderts Heerschau zu halten über die zahlreichen künstlerischen Kräfte, die im Laufe dieses Säkulums und besonders während der Kunstblüte Salzburgs zur Zierde und zum Ruhme der Residenzstadt zusammengewirkt haben. Wir müssen uns jedoch darauf beschränken, die Namen einiger Meister anzuführen, die noch nicht genannt wurden, die aber offenbar eine größere Rolle im damaligen Kunstleben der Stadt spielten. So fertigte der Schlosser Gg. Klein (gest. 1635) verschiedene Grabmal-, Brunnen-, Speis- und Oberlichtgitter an, die für den guten Ruf des Schlosserhandwerks sprechen[1]. Bekannte Hoforgelmacher waren Leopold und Paul Rottenburger (1629, 47, 67). Ansehen genoß der Maler Mich. Grabmayr, der u. a. 1669 die Ratsstube mit Bildern ausschmückte, und der Bildhauer Christ. Lusime, durch den der Rat dem Stadthauptmann Mayr 1674 einen Grabstein setzen ließ. (Zillner nennt auch einen bürg. Maler Christof Lusime aus jener Zeit.) Ferner sei genannt der den Hofschutz genießende Maler Jakob Zanusi um 1700; bekannte Kunstgärtner waren F. A. Danreiter, Jos. Rosenegger und Andr. Kern. In örtlichem Andenken steht das Bildhauergeschlecht der Pernegger; Michael, Andreas und Hanns (gest. 1663) Pernegger begegnen uns wiederholt im Laufe des 17. Jahrh.; ein Franz Pernegger übt unter Joh. Ernst nach Hofgerichtserlaubnis auch die Architektur aus, was einem Bildhauer sonst nicht gestattet ist, und darf im Nonntal eine Bauhütte aufschlagen. Die Maler und Bildhauer Weißenkirchner bewahrten ihre

[1] Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg 1885—91.

bürgerliche Tüchtigkeit durch zwei Jahrhunderte. Ihre Hauptvertreter in Salzburg während des 17. Jahrh. sind der bereits erwähnte Maler Wilh. Weißenkirchner (1616, Rathaus) und gegen Ende des Jahrh. der wiederholt genannte Wolf Weißenkirchner (gest. 1705); 1705 tritt nun auch noch ein Matthias W. auf (gest. 1727). Bei dem auch in Salzburg vielbeschäftigten Kirchenbildhauer Wilh. Weißenkirchner aus Steiermark, dessen Blüte in die Mitte der Sechziger Jahre fällt, lernt der später durch seine Prinz Eugen-Statue im Belvedere-Schloß zu Wien berühmt gewordene Balth. Permoser (1651—1732) aus Kammer bei Traunstein. Im Augustinerkloster zu Mülln malten der Laienbruder Theodorich Wagner und P. Augustin Durchholzer um 1701, denen man auch die Ausschmückung der Klosterkirche zu Hallein zuschreibt.

Die Zahl der im 17. Jahrhundert in Salzburg tätigen künstlerischen Kräfte ist jedoch damit noch lange nicht erschöpft; denn besonders in der Malerei und Baukunst wurden größtenteils die Welschen vorgezogen, von denen uns nur wenige Namen überliefert sind.

An Salzburgs Bauten, Skulpturen und Bildern jenes Jahrhunderts ist überhaupt, wie schon betont, nur zum sehr geringen Teile deutsche Kunst zu finden, italienischer Geist dagegen mehr als in irgend einer anderen deutschen Stadt. Daher kommt es, daß hier die Stilentwicklung infolge engerer Beziehungen zu Italien und italienischen Künstlern der der anderen Städte vielfach vorauseilt. So läßt sich beispielsweise feststellen, daß Deckengemälde an den Kirchengewölben schon um 1630 (z. B. in der Domkirche), ja sogar noch früher, wenn wir die Kapellen in der Franziskaner-, Augustinerkirche usw. einbeziehen wollen, auftreten, im benachbarten Bayern dagegen erst in den Achtziger Jahren, also über ein halbes Jahrhundert später, und da nur sehr vereinzelt. Freilich ist die Dekorationsweise in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenso, wie die architektonische Konzeption noch

sehr gebunden, und erst gegen Ende des Jahrhunderts macht sich eine freiere Behandlung, eine Auflösung im malerischen Sinne geltend.

Auf architektonischem Gebiete ist dies natürlich an den Kirchenbauten am deutlichsten zu erkennen. Bei einem Vergleiche zwischen Scamozzis bezw. Solaris Dom einerseits und den Kirchen von Zugalli und Fischer andererseits läßt sich sowohl in der Grundrißanordnung wie auch im Aufbau das Wesen der Entwicklung mit besonderer Deutlichkeit verfolgen. Weniger scharf zeigt sie sich dagegen an den Profanbauten; die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts durch Scamozzi heimisch gewordene Strenge des architektonischen Entwurfes befreit sich nur langsam zu barocker Gestaltung. Das Glanzstück an diesen Bauten ist das obligate Marmorportal. Trotz der im allgemeinen ziemlich konservativen Behandlung, die der Portalbau bis zum Ende des Jahrhunderts erfährt, ist doch auch hier eine Wandlung zu verzeichnen. Das interessanteste Beispiel hierfür ist das Marstallgebäude, wo sowohl der Beginn wie auch das Ende des Jahrhunderts in Prachtstücken vertreten ist.

In ähnlicher Weise verläuft die Entwicklung der Plastik und der Malerei. Beide weisen am Anfange des Jahrhunderts noch entschiedenen Renaissancecharakter auf. Wie jedoch die Figuren an Leben und Bewegung zunehmen, wie eine virtuose Verkörperung lebhaftester Phantasie gegenüber jener strengeren Kompositionsweise Platz greift, das vermag ein Vergleich zwischen der Kunstweise Conrad Aspers und etwa Bernhard Mändls, zwischen den Bildern Arsenio Mascagnis und Mich. Rottmayrs wohl am besten zu veranschaulichen. Dabei darf nicht übergangen werden, daß die Malerei in Salzburg gegenüber den Schwesterkünsten eine stiefmütterliche Behandlung erfahren hat und, abgesehen von der hohen und reifen Kunst Rottmayrs, hinter der Architektur und Plastik qualitativ zurücksteht.

Ein interessanter Fortschrittsprozeß vollzieht sich allmählich in der Dekoration der Plafonds. Unter Wolf Dietrich bemerken wir noch vereinzelt Holztäfelung, in Felder geteilt, mit geometrischer Ornamentation, oder Bemalung der Decke mit Ornamenten, zwischen denen Bilder verteilt sind. Diese Dekorationsweise wird noch unter demselben Fürsten am Beginn des 17. Jahrhunderts von der Stukkatur mit ihrem üppigen Prunk verdrängt. Eine größere Plastizität, ein lebhafteres Spiel von Licht und Schatten und bewegtere Formen erzeugen gegenüber der früheren Zurückhaltung und Ruhe eine mehr malerische Wirkung. Dabei bleibt — eine Erscheinung, die noch einigermaßen mit den Traditionen der deutschen Renaissance zusammenhängt — auch bei den Stukkdekorationen die Einteilung in Felder noch lange beibehalten. Sie sind z. T. zur Aufnahme von Freskomalerei bestimmt (das wichtigste Beispiel hierfür ist das Domgewölbe), und so bilden sich zwischen den — hie und da, z. B. in der Augustinerkirche, polychrom bemalten — Stukkaturen cartoucheartige Oeffnungen, Vierecke, Kreise, Ovale, deren Bilder aber infolge ihrer meist bescheidenen Dimensionen nur unscheinbar zu wirken vermögen. Diese zwar malerische, aber doch kleinliche Pracht der Stukkaturen als Umrahmung der Bilder bedeutet für diese eine Fessel, eine Einengung, die sich mit dem Streben der Barockarchitektur nach großartigen Effekten nicht vereinbaren läßt. Die Gemälde brauchen große, ungegliederte Flächen, um sich diesem Geiste entsprechend ausdehnen zu können, und so entstehen die Monumentalfresken in Kuppelschalen, an Spiegelgewölben, usw., wie sie als erste die Kajetaner- und Erhardkirche aufweisen. Von der Stukkatur als belebendem Ornamentmittel der konstruktiven Teile wird trotzdem manchmal verschwenderischer Gebrauch gemacht, jedoch macht sich mehr und mehr eine Loslösung der wild umherschwärmenden Ornamentik von den Gliedern des architektonischen Grundkörpers bemerkbar, eine Entwicklung, die natürlich in anderen

Städten eine Parallele findet, da sie entsprechend dem Streben des Barock nach Leben und Bewegung, nach Licht- und Schatteneffekten, nach malerischer Wirkung zum Charakteristikum dieses Stiles gehört. Ein besonders instruktives Beispiel für diesen Grad der Dekorationsweise ist eben jene Thunsche Kapelle im Franziskanerchor, von der schon die Rede war. Die weitere Entwicklung der Plafonddekoration äußert sich dadurch, daß die zwischen die Stukkaturen eingefügten Gemälde von graziös geschweiften Linien umrahmt sind, und der Stukk wieder eine sekundäre Bedeutung erlangt oder wenigstens in größerer Zurückhaltung und in zarteren Formen angewendet ist. Von dieser dem Rokoko angehörenden Dekorationsweise bietet das 17. Jahrhundert in Salzburg gerade noch die ersten Anfänge, in der Hauptsache gehört sie dem 18. an.

Bei dieser Gelegenheit sei auf ein Dekorationsmittel hingewiesen, das man beinahe ein Charakteristikum der neueren Salzburger Kunst nennen möchte, nämlich auf die gedrückten Voluten. Geformt, als ob eine normale, stehende Volute von der Art, wie sie das jonische Kapitäl aufweist, einen vertikalen Druck oder eine Belastung auszuhalten gehabt hätte und dadurch deformiert worden wäre, finden sie sich in Salzburg in jedem Material, in Marmor, in Stukk, in Holz, gemalt usw. in unzähligen Exemplaren in Kirchen, in Palästen, an Brunnen und Denkmälern, kurz fast überall, wo ein künstlerischer Schmuck zu finden ist; in keiner anderen Stadt sind sie so häufig anzutreffen. Sie gehören gewissermaßen zum eisernen Bestand der Dekoration während zweier voller Jahrhunderte, denn sie treten schon unter Wolf Dietrich (z. B. in der Residenz) auf und werden auch noch unter dem letzten EB. des 18. Jahrhunderts angewendet.

Auf dem Gebiete des Kunstgewerbes wurde in Salzburg das künstlerisch Bedeutendste in den bekannten schmiedeeisernen Gittern geleistet. Ueber ihre Stilentwicklung

wäre etwa das Gleiche zu sagen wie bei den anderen dekorativen Arbeiten. Auch hier wird das Beste und Eleganteste erst in der Rokokozeit hervorgebracht.

Was nun die Salzburger Bautätigkeit des 18. Jahrhunderts anbetrifft, so wurde schon gesagt, daß sie gegenüber der des 17. quantitativ sehr gering ist. Es erklärt sich dies teilweise daraus, daß durch die schon bestehenden Bauten fast für alle Bedürfnisse hinreichend gesorgt ist; eine weitere Ursache ist die zunehmende Finanznot des Erzstiftes.

Der Verfasser, Anton Leonhard Eckardt, ist geboren am 14. Oktober 1880 zu Nürnberg, als Sohn des gepr. Zeichenlehrers und Kunstmalers Joh. Nik. Eckardt. Seine wissenschaftliche Ausbildung genoß er in München. Sie umfaßt 4 Jahre Elementarschule, 9 Klassen humanistisches Gymnasium (Reifezeugnis am K. Ludwigsgymnasium), 1 Jahr K. Kunstgewerbeschule, $5^1/_2$ Jahre Universität (Hauptfach neuere Kunstgeschichte) 1 Jahr technische Hochschule, wo er in Zeichnen und Perspektive hospitierte, sowie mehrere Studienreisen, u. a. nach Italien. Seiner Militärpflicht genügte er als Einjährig-Freiwilliger im K. b. 12. Infanterie-Regiment i. J. 1901/02.

München, 1. April 1909.